GAËTAN
PICON

SCRIITORUL SI UMBRA LUI

Opera de artă — și în special opera literară — nu ni se impune doar ca un obiect de plăcere sau de cunoaștere; ea se oferă spiritului ca un obiect de interogație, de anchetă, de perplexitate. Opera — și în special opera literară — de îndată ce întîlnește o privire, cheamă irezistibil conștiința critică: aceasta o însoțește tot așa cum umbra ne urmează pașii.

GAËTAN PICON

Lei 9,25

EDITURA UNIVERS

GAËTAN PICON

SCRIITORUL ȘI UMBRA LUI

Coperta de *Gheorghe Coclitu*

GAËTAN PICON — INTRODUCTION À UNE ESTHÉTIQUE DE LA LITTÉRATURE

L'ÉCRIVAIN ET SON OMBRE

(c) Éditions Gallimard, Paris, 1953

Toate drepturile asupra acestei versiuni sînt rezervate Editurii UNIVERS

Gaëtan Picon

INTRODUCERE LA O ESTETICĂ A LITERATURII

SCRIITORUL ȘI UMBRA LUI

În românește de VIOREL GRECU
Prefață de MIRCEA MARTIN

EDITURA UNIVERS
București — 1973

GAËTAN PICON ŞI POSIBILITATEA ESTETICII

O situaţie întrucîtva paradoxală se înfăţişează celui ce încearcă să considere critica şi estetica modernă fără iluzii ori prejudecăţi. Secolul nostru cunoaşte o intensificare şi o diversificare fără precedent a reflecţiilor despre artă, decurgînd — printre altele — din participarea tot mai decisă a artiştilor înşişi la efortul de clarificare teoretică şi răspunzînd multitudinii de forme şi de tendinţe, policentrismului tot mai acuzat al spaţiului artistic contemporan. Intervenţia creatorilor dar, mai cu seamă, meditaţia angajată din lăuntrul profesiunii înseşi, cu privire la condiţia şi la tradiţia proprie, reprezintă factori care determină *aprofundarea* incontestabilă a demersului estetic şi critic din zilele noastre. Niciclnd preocuparea de teorie şi metodologie n-a fost mai intensă şi mai riguroasă, abordarea operei nu s-a vrut mai corectă, mai ferită de erorile tradiţionale, niciclnd generalizarea n-a fost mai prudentă iar analiza mai supusă la obiect. Niciclnd teoreticianul nu s-a situat mai aproape de adevărul în mişcare al artei, niciclnd criticul n-a pătruns mai adînc în conştiinţa unei opere, desfăcînd şi refăcînd spectaculos structura ei. Mai mult chiar, scrupulul exactităţii şi cel al obiectivităţii, cultivate atît în exegeză cît şi în sinteză, tind să confere studiului artei un veritabil statut ştiinţific.

Ce se întîmplă, însă ? Esenţa artei ori unicitatea obiectului estetic sînt definite astfel ? Mijloacele recepţiei critice sînt destul de exacte spre a capta unda inconfundabilă a unei opere, schemele teoretice pot servi, dacă nu unei previziuni, cel puţin unei recunoaşteri fără greşeală ? Putem stabili principii şi criterii care să nu constrîngă şi să nu fie contrazise ?

Întrebări, desigur, retorice. Experiența criticii și a esteticii moderne arată că, deși mijloacele și criteriile investigației noastre se perfecționează, deși ne apropiem de sesizarea unor constante sau a unor peceți stilistice, abaterile și inadecvările nu lipsesc — semn că o distanță rămîne. Aș fi chiar tentat să spun că niciînd n-a fost mai mare distanța între imaginea literară și imaginea critică, între realitatea artistică și generalitatea estetică pentru că — mă grăbesc să adaug — niciînd n-a fost mai înaltă conștiința acestei distanțe și a acestei limite. Maturizarea gîndirii critice și estetice moderne, rafinarea distincțiilor, sporul adus în cunoaștere, sînt în afară de discuție. Dar pe măsură ce crește subtilitatea speculației ori acuitatea analizei critice, *insuficiența* lor devine mai evidentă. Încercuit cu mii de precauții în vederea unei clarificări integrale și a unei definiții definitive, obiectul se îndepărtează — Fata Morgana — spre o zare mereu proximă.

Nici perspectiva interioară a artistului, nici demersul științific riguros nu pot anula prezumpția că rămîne ceva care „scapă", ceva nespus, ceva obiectiv misterios. Confruntat cu o asemenea situație, criticul lucid trăiește o „dramă de inteligență".

Se pot găsi aici argumente pentru un scepticism generalizat care să descurajeze orice preocupare de analiză critică sau de cuprindere teoretică ? Estetica poate fi considerată — la rigoare — imposibilă ori inutilă ? Nicidecum. Conștiința propriilor limite, interzicînd iluzia valabilității absolute, e departe de a justifica o capitulare.

Cît despre teoria artei moderne, ea își dovedește posibilitatea și necesitatea prin temele proprii și prin dificultățile specifice pe care le are de întrecut.

Căci tentativa de integrare a formelor artistice recente întîlnește obstacole suplimentare, apărute parcă anume spre a sfida eficiența crescută a reperelor ei. Opera de artă nu mai tinde astăzi, ca altădată, spre simetrie și închegare organică, unicitatea ei e fără unitate. Mai mult chiar, apare așa-numita operă „în mișcare", cu o formă variabilă, flotantă, încredințată receptorului. Se înțelege că asemenea valori se lasă cu greu măsurate și integrate (cel puțin după criterii deja stabilite).

Dar, îngreunînd pe de o parte sistematizările esteticii și evaluările criticii, arta modernă le vine pe de altă parte în întîmpinare. *Intelectualizarea* ei vertiginoasă — și dependența mai strînsă de receptor constituie un simptom al acestei intelectualizări — e de natură să favorizeze o abordare categorială, generală. Vocația teoretică a literaturii moderne, de pildă, nu poate fi contestată și nu poate rămîne fără o replică pe măsură în cîmpul criticii și al esteticii propriu-zise.

*

Cartea de față e o carte despre posibilitatea Esteticii și despre legitimitatea unei perspective intelectuale asupra creației artistice.

O apărare a Esteticii la mijlocul secolului al XX-lea pare anacronică sau chiar superfluă dacă uităm că istoria ei se poate recompune și din succesiunea negațiilor pe care le-a suportat. Venite dinlăuntrul artei ori din afara ei, aceste negații vizau statutul însuși al unei preocupări în cadrul căreia exigențele de obiectivitate și de rigoare erau considerate fie nepotrivite, fie insuficiente. Altfel spus, și simplificînd pentru claritate, poeții îi reproșau că este *prea mult știință*, nemulțumiți tocmai de generalitatea și exterioritatea ei, pe de altă parte savanții (uneori filozofii și teoreticienii artei înșiși) considerau că — avînd arta drept obiect — nu poate fi decît *prea puțin știință*.

Discuția lui Picon din primele capitole ale cărții își propune să disocieze experiența estetică de atitudini și activități aparent asemănătoare, cu care a fost confundată, astfel încît să devină evident faptul că o reflecție specializată despre artă este posibilă, că orice operă cheamă irezistibil o conștiință critică.

„N-a existat niciodată artă a instinctului, a oarbei spontaneități", orice operă angajează o conștiință, chiar dacă nu se confundă cu ea. Experiența estetică e despărțită radical de reacția afectivă sau de cea erotică, perspectiva psihologică e suspectată și chiar discreditată pentru că menține confuzia între artă și viață, între eficacitatea artistică și eficacitatea imediată, practică. Iată de ce, „să treci de la folosința psihologică a operei la experiența ei estetică înseamnă esențialmente s-o separi de lucrurile despre care vorbește".

Iluzia caracterului „natural" al operei de artă e destrămată împreună cu aceea a unei receptări inocente, proaspete, aurorale. Nu există în artă particularitate absolută, după cum nu există

un început absolut. „Pentru spectator ca și pentru artist, arta începe cu *operele.*" Nici un artist, fie cît de genial, nu purcede numai din sine, „nici o operă, fie cît de mare, nu e definitivă". Ordinea însăși a artei implică mereu relația, comparația, prezentul artistic își recheamă, în fiece clipă și cu fiece nouă apariție, trecutul în totalitatea lui, spre a-l configura mereu altfel (T. S. Eliot *dixit.*).

Experiența estetică nu se fondează pe inteligență sau pe rațiune, dar nici nu le exclude. Dimpotrivă, ea poate fi luminată de niște convingeri, stimulată de niște idei. Chiar și efortul unor autori moderni de a se elibera de inteligență rămîne tot o probă de inteligență. „Naivitatea însăși are estetica ei", observă cu subtilitate Picon, și „dintre toate mișcările artistice, neo-primitiviștii sînt cel mai puțin primitivi". „Adeziunea cea mai spontană implică o estetică", „strigătele inimii sînt voci ale conștiinței", sensibilitatea însăși are prejudecățile ei. Și concluzia — căzînd magistral la capătul demonstrației : „în artă, pentru creator ca și pentru martorul său, nu există naivitate".

Se vede chiar și din sumara expunere de pînă acum că experiența estetică, așa cum o concepe Picon, se referă atît la autor cît și la cititor, că problemele creației se regăsesc în problemele receptării. Prezența conștiinței joacă un rol unificator, dar o identificare crociană întîrzie să se producă.

Deși consideră că „nu există creație fără conștiință", Gaëtan Picon evită să pună între ele semnul egalității. „Nici o operă nu vine din conștiință, nici «Cimitirul marin» mai mult decît «Kubla Khan», nici «Corbul» mai mult decît «Endymion», «Fedra» decît «Un anotimp în infern»". Conștiința nu poate fi creatoare, invenția nu depinde de inteligență, ci de o altă „putere particulară". „Pentru a interveni, conștiința reclamă opera ca un dat pre-existent ; ea e modificatoare, rectificatoare."

Conștiința nu se opune creației, nici operele în care ea intervine constant nu se opun celor în care nu intervine. Relația este mult mai complexă și e meritul lui Gaëtan Picon de a încerca s-o pună în evidență printr-o încrucișare de perspective : nu numai opera e contemplată de pe versantul conștiinței, dar și invers, conștiința e considerată din planul operei, după cum, într-o altă mișcare a demonstrației, creația și receptarea erau așezate în

lumini reciproce. Dinamica și dialectica procesului creator sînt astfel surprinse cu mai multă exactitate : „E arbitrar să opui un gest spontan unui gest conștient, o creație instinctivă unei creații conștiente ; e mai just să deosebești un gest (sau o creație) învăluind o conștiință confuză, și tinzînd s-o explice, și o conștiință teoretică tinzînd să devină gust (sau creație), fie că reușește, fie că nu".

Urmărind să dovedească posibilitatea abordării intelectuale a fenomenului estetic, Gaëtan Picon încearcă — așa cum am văzut — să descopere în însăși natura obiectului calitatea demersului menit să-l clarifice. El se referă la „operă ca la o conștiință" și consideră că receptarea intelectuală e singura care satisface exigențele ei. Cu toate acestea, e departe de a absolutiza factorul conștient și încă mai departe de a reduce creația la inteligență sau la rațiune. Experiența estetică este — după el — la fel de departe de reacțiile instinctului ca și de deducțiile logicii.

Ideile și idealurile unui artist, reflecțiile despre propria-i activitate creatoare, programul său estetic, nu au altă valabilitate decît aceea pe care le-o conferă opera. Căci, „scriitorul nu e cel ce vrea să spună ori să se spună, să transmită o gîndire conștientă..." „Ceea ce caracterizează artistul e valoarea a ceea ce face, nu valoarea a ceea ce spune".

Adevărata conștiință estetică e o conștiință în act : „Opera e o devenire, un act irepresibil, o realitate nouă ce se dezvăluie făcîndu-se..."

Într-una din paginile cele mai dense ale cărții, Gaëtan Picon sesizează cu finețe „decalajul dureros sau ironic" între intențiile diverșilor autori și adevărul creației lor : „...Balzac crede că scrie o operă de conservare socială și ne îmbată de imperioasa dorință de a schimba lumea (...) Flaubert, care vrea să elibereze lumea de privirea lui, o aruncă într-o lumină de asfințit, care e aceea a puternicei sale melancolii. Dostoievski, care preferă pe Christos adevărului, nu dă viață decît unor demoni. Stendhal nu crede decît în unicul fapt adevărat și înaintează prin visuri și simboluri. Observațiile lui Coleridge nu corespund decît foarte imperfect «Baladelor» ; «Prefața» la «Cromwell» nu e prefața la Cromwell"...

În ciuda unui asemenea posibil decalaj, conștiința nu dăunează operei, dimpotrivă, îi luminează drumul și îi accentuează realitatea. De aceea predilecția criticului se îndreaptă în mod declarat spre

artiştii conştienţi, capabili să se definească, să se refuze, să se depăşească. Nu luciditatea ca facultate specială îl fascinează la ei, ci viziunea totală, puterea de a asuma existenţa şi fiinţa în întregime : „În artistul conştient — Goethe, Mallarmé, Joyce — iubim nu atît conştiinţa, cît plenitudinea fiinţei".

Creaţia este mai înaltă decît conştiinţa prin capacitatea ei de invenţie, dar invenţia nu se desfăşoară la întîmplare : „Să inventezi înseamnă să supui conştiinţa creaţiei, nu s-o jertfeşti unei puteri indicibile".

Şi totuşi Gaëtan Picon vorbeşte de acel decalaj „dureros ori ironic între intenţia unui autor şi adevărul creaţiei sale", de faptul că „opera se substituie sincerităţii", o „forţă misterioasă" abătînd-o de la proiectul recunoscut de autor. Acest punct de vedere va fi de altfel reluat şi radicalizat într-un text programatic de mai tîrziu *(Critique et lecture)* apărut ca prefaţă la volumul I din seria de exegeze *L'usage de la lecture* (Gallimard, 1960).

Cum se împacă această teză cu aceea citată mai sus, ori cu părerea notată în finalul cărţii conform căreia „opera îşi datorează efectul unor dispoziţii anume luate ca să ne atingă"? (În treacăt fie zis, e greu de dovedit — în ciuda lui Edgar Poe — că un efect anume, că fiecare efect a fost produs de o „dispoziţie luată anume".)

Se întîmplă însă un alt fapt şi e de mirare cum Gaëtan Picon nu insistă asupra lui. Ce înseamnă „să supui conştiinţa creaţiei", ce înseamnă că „opera se substituie sincerităţii" ? Înseamnă că, de fapt, conştiinţa autorului trece — nu fără modificări substanţiale — într-o conştiinţă a operei. Distanţa între adevărul scriitorului şi adevărul operei nu este una între conştient şi inconştient, ci una între *explicit* şi *implicit*.

Problema legitimităţii esteticii e legată în demonstraţia lui Picon de problema conştiinţei artistice. Estetica e posibilă şi pentru că unei conştiinţe exterioare, a criticului şi a esteticianului, îi răspunde o conştiinţă interioară, aceea a artistului. Dar imaginea plină şi polivalentă a operei nu se lasă redusă la intenţiile mărturisite ale autorului. Uneori se întîmplă chiar să le contrazică. Ceea ce nu înseamnă că lumina conştiinţei este absentă. O concepţie estetică se poate deduce din orice operă oricît de inconştient s-ar arăta autorul faţă de adevăratele ei implicaţii. Raportată la forţa

de inaugurare şi de generalizare a operei, conştiinţa artistului ne apare, la rîndul ei, exterioară, ca şi conştiinţa criticului şi a esteticianului.

Estetica e posibilă nu numai pentru că o privire (a scriitorului sau a criticului) urmăreşte opera (în timp ce se face şi după ce s-a făcut), dar şi pentru că opera însăşi este privire şi încă o privire reflexivă. Cum spune Baudelaire, vorbind despre Delacroix, „culoarea gîndeşte prin ea însăşi".

Limbajul artistic comunică şi *se* comunică în acelaşi timp. Accentele se deplasează chiar, astfel încît, faţă în faţă cu un roman bine scris, dorim mai degrabă să-i recitim începutul decît să-i cunoaştem urmarea (Picon însuşi mărturiseşte a fi avut o asemenea experienţă). Reflexivitatea limbajului e o dată mai mult verificată. Despre limbaj se vorbeşte înlăuntrul limbajului, nu numai despre lume ori despre autor. Cînd spunea : „Asist la naşterea gîndirii mele" sau „Nu gîndesc, sînt gîndit", Rimbaud avea în vedere tocmai această reflexivitate debordantă a limbajului poetic odată declanşat. Trebuie să vedem în cuvintele lui o probă de luciditate, nu de iraţionalism.

În orice caz, conştiinţa autorului nu poate ţine loc de conştiinţă a operei, nu se confundă cu conştiinţa operei. Între ele există însă un dialog. Experienţa estetică, în cele două aspecte ale ei fundamentale — creaţia şi receptarea —, se rezolvă în dialogul pe care conştiinţa implicită a operei îl poartă cu conştiinţa autorului pe de o parte, cu conştiinţa criticului pe de altă parte.

Unitatea unei opere ca şi adecvarea unei exegeze ori ipoteze teoretice sînt rezultatul unei întîlniri, al unei confruntări, al unui acord. Pentru noi, umbra (din titlu) nu e a scriitorului, ci a operei.

Opera de artă suportă şi chiar reclamă activitatea ordonatoare a unei conştiinţe intelectuale pe care ea însăşi o conţine în stare de potenţialitate. Tocmai pentru că această conştiinţă e prezentă în toate elementele operei, neputînd fi izolată ca atare, tocmai pentru că e o conştiinţă *în act*, o numim... potenţială. Paradox aparent ce se explică prin faptul că obiectivarea acestei conştiinţe are loc într-un alt mod de existenţă decît cel propriu. O expresie a ei intelectuală nu poate fi găsită decît prin excepţie de-a lungul

operei (pasaje confesive, programatice etc.), în schimb poate fi reconstituită la nivelul structurii globale.

Dincolo de nevoia de interpretare, situare și generalizare, legitimitatea esteticii depinde și de prezența acestei conștiințe artistice latente pe care — printre altele — e chemată s-o actualizeze, adică să-i descopere coerența și s-o transpună într-un plan intelectual.

Estetica e, așadar, posibilă. Să vedem însă cum.

Două mari teme se pot distinge în cuprinsul lucrării lui Picon, teme ce alternează la început pentru a se armoniza apoi și a se nuanța reciproc într-o desfășurare aproape muzicală. La *tema conștiinței* vine să se adauge *tema judecății*. Ele se întrepătrund și se implică, orice conștiință estetică fiind, în ultimă instanță, o conștiință a valorii estetice.

Judecata nu aparține numai receptării, creatorul conștient se judecă singur, obsedat fiind de „infailibilitatea" creației sale, după cum, la rîndul lui, cititorul e preocupat de infailibilitatea lecturii și a aprecierii sale. Așa încît, „pe deasupra operei, conștiința creatorului și cea a lectorului tind să se întîlnească în aceeași întrebare fundamentală".

Judecata de valoare reprezintă problema fundamentală a esteticii în funcție de care Gaëtan Picon definește statutul disciplinei și urmărește istoria ei. Căci ce altceva încearcă el aici decît să propună un anumit concept de estetică și să-l verifice într-o istorie a doctrinelor ?

Examenul istoric dar și sistematic al diverselor perspective adoptate asupra fenomenului artistic („filozofia artei", „știința artei", „istoria artei") descoperă însă un abandon tacit ori chiar un refuz programatic al esteticii, ignorarea problemei judecății și confuzia consecutivă a valorilor. „Întrebării legitime și naturale a esteticii i se substituie problemele științei și ale filozofiei artei. «Ce e valoarea ?» se transformă în «ce e arta ?» Dar se întîmplă că se tinde în mod inocent sau insidios să se facă acceptat răspunsul la a doua întrebare drept răspuns la prima. Identificînd de la începutul *Prelegerilor* sale Estetica cu Filozofia artei, Hegel dă exemplul unei asemenea confuzii".

Într-adevăr, la Hegel judecata de valoare se pierdea într-o dialectică globală a artei, după cum la Kant ea era obiectul unei

psihologii. Hegel, ca și Kant, sezisa rezistența artei la sistematizările de tip filozofic, recunoscînd diversitatea istorică a stilurilor, așa cum predecesorul său afirma libertatea geniului și imprescriptibilitatea frumosului. Dar estetica lor rămînea subordonată, în genere, unei definiții metafizice a artei, în ciuda apelului la psihologie ori la istorie. Ierarhia artistică — pe care sistemele lor ne-o propun fiindcă nu pot să o evite — este semnificativă în acest sens. Ordinea kantiană a artelor are la bază interesul lor intelectual, succesiunea lor hegeliană depinde de avatarurile Ideii în formele intuiției sensibile.

Această dependență a aprecierii de preferințele ori prejudecățile legate de un sistem verifică, după Picon, incompatibilitatea între estetică și filozofia artei. Ceea ce reproșează el filozofiei artei este o eroare pe care am putea-o numi „eroarea esențialistă" *(esentialist fallacy)* : „Pretutindeni unde Estetica apare ca o deducție a filozofiei sau a științei despre artă, aprecierea se conduce după conformitatea operei cu esența artei sau a genului. O operă e cu atît mai valabilă cu cît realizează mai complet esența artei."

Acestei obiecții nu-i scapă nici esteticile moderne, care au abandonat metafizica, dar al căror concept de artă rămîne încă general și ineficace, în ciuda specializării. Ele sînt psihologice, psihanalitice, sociologice, biologice, etc. preocupate de geneză și cauzalitate, nu de valoare. Dar se întîmplă ca o serie întreagă de opere, izbutite sau nu, să aibă aproximativ aceeași cauzalitate, ca o capodoperă, și o producție de duzină să poată fi redusă la o aceeași esență, fie ea intelectuală, sentimentală ori socială. Există așadar — cum spune criticul — „o problemă a artei ca realitate de ansamblu și o problemă a artei ca reușită a anumitor opere ; o problemă a ființei artei și o problemă a valorii ei".

Filozofia artei nu rezolvă problema valorii nici atunci cînd nu o ignoră. Ba chiar o rezolvă greșit, de vreme ce „nu privește opera, ci realitatea cu care opera e în relații : conținutul, contextul ori cauzalitatea ei".

Perspectiva formalistă asupra artei reprezintă în acest sens un progres, căci are în vedere realitățile intrinseci ale operei. Dar diferențele de valoare scapă și esteticienilor formei, analiza lor conducînd la niște scheme a căror ineficiență estetică crește pe măsură ce crește preciziunea lor. „Formalismul lasă să-i scape

realitatea concretă, în același timp regulată și individuală a operei, complexitatea și plenitudinea ei : căci dacă estetica conținutului distruge opera revărsînd-o în afara formei, estetica formei o aneantizează, reducînd-o la scheletul ei, pulverizîndu-i însăși carnea — raportul cu semnificațiile."

Teoreticienii așa-numitei științe a artei (*„Kunstwissenschaft"*) înțeleg să-și restrîngă obiectul de studiu la categoriile generale ale formei, excluzînd principial orice preocupare de valoare din scrupul de exactitate, separîndu-se, altfel spus, de estetică. Poziția lor se bazează pe distincția mai veche între artă și frumusețe, pe identificarea abuzivă a frumuseții cu valoarea și pe separarea consecutivă a artei de valoare.

Spiritul științific pătrunde în studiul artei și prin preocuparea istorică, preocupare constituită încă la sfîrșitul secolului trecut într-o disciplină pozitivă ce tinde „să vadă clar, iar nu să judece" — cum va spune mai tîrziu Gustave Lanson, într-o frază reprezentativă mai mult pentru tradiția în care se înscrie decît pentru propria-i concepție și activitate.

Interesat mai ales să evidențieze concordanța între istoria artei și știința artei în a eluda actul valorizării, Picon pierde totuși din vedere deosebirile importante dintre cele două orientări, una preocupată de geneza și devenirea artei, cealaltă numai de formă ca structură. Polemica lui se îndreaptă împotriva perspectivei nivelatoare prezente în studiile de istorie a artei, împotriva iluziei obiectivității, a confuziei de criterii și de valori : „...istoria vede în literatură un ansamblu solidar și omogen în care toate operele se confundă ca expresii ale unei epoci și verigi dintr-o vastă cauzalitate. Din acest punct de vedere toate operele sînt valabile..."

Picon observă cu subtilitate că, în ciuda punerii între paranteze a judecății — resemnare inițială — orice istoric sfîrșește prin a crede ori că o rezolvă, ori că nu are nici o importanță. Complexul inițial devine ambiție, resemnarea — resentiment, punerea între paranteze se transformă în eliminare : „...Cît de prudentă și de modestă ar fi, istoria nu poate lăsa intact ceea ce atinge. Care istoric, după ce și-a consacrat viața analizei științifice, scapă sentimentului că literatura este esențial obiect al istoriei — și chiar *numai* obiect al istoriei ? (...) E vorba la început să vezi clar și apoi abia să judeci, se spune : pînă la urmă se crede

că n-are importanță decît să vezi clar. Prin simpla ei prezență, istoria deturnează valorile, creează o prejudecată ostilă esteticii."

O serie de prejudecăți istoriste sînt convingător discreditate, printre ele cea conform căreia durata și judecata se opun, istoria însăși desemnînd marile opere, de unde și rezerva față de arta contemporană.

„Nu istoria face judecata, ci judecata face istoria" — spune Picon — și am fi dorit ca în continuare să dovedească necesitatea perspectivei axiologice în istoria însăși, să demonstreze că selecția faptelor și ierarhizarea lor sînt implicate în demersul oricărui istoric adevărat. Contradicția între ancheta istorică și ancheta estetică poate fi depășită, istoria artelor e de neconceput fără distincții valorice, toți marii istorici literari, de pildă, au fost în același timp și critici.

Sentimentul valorii presupune întotdeauna raportarea la o „conștiință vie", dar nu în afara istoriei. Sentimentul istoriei nu numai că nu scutește de un „contact viu cu opera", dar chiar îl și intensifică.

„Opera nu e în istorie : ea este în lectura pe care i-o facem" — scrie Picon. Ca și cînd lectura noastră n-ar fi și ea, la rîndul ei, în istorie. De altfel, în chiar cuprinsul acestei cărți ni se demonstrează convingător că nu există lectură inocentă și nici originalitate absolută. E adevărat că „istoria experienței estetice nu e istoria istoricilor", dar nu-i mai puțin adevărat că însuși conceptul de istorie e restrîns de Picon în așa fel încît atacurile îndreptate împotriva lui să aibă o îndreptățire.

În orice caz, pentru noi istoria nu înseamnă numai trecutul, ci și prezentul cu determinările lui ce acționează atît asupra literaturii cît și asupra lecturii — indiferent dacă se aplică operelor prezente sau trecute.

De altfel, autorul e departe de a respinge perspectiva istorică în studiul artei, ceea ce-l mobilizează polemic sînt abuzurile istorismului tradițional și, mai ales, neglijarea criteriului valoric.

Cum am văzut, reprosul fundamental, făcut atît „filozofiei artei" cît și „științei artei" sau „istoriei artei", se referă tocmai la eludarea adevăratei probleme estetice — judecata de valoare — în favoarea altora mai puțin dificile.

Toate aceste modalităţi de abordare a artei manifestă o tendinţă nivelatoare, nu privesc operele în diferenţele lor calitative, ci în funcţie de criterii ce rămîn, într-un fel sau altul, exterioare. Opere din cele mai diverse ilustrează însă esenţa spirituală a artei, ori aduc, de pildă, mărturii referitoare la o anume epocă istorică, după cum multrîvnita „proporţie de aur" aparţine nu numai capodoperelor, dar şi mulajelor.

Rotită în jurul problemei judecăţii, întreaga argumentaţie de pînă acum pare un preludiu la o apologie a criticii. Într-adevăr, critica posedă ceea ce lipsea celorlalte perspective, valorizarea fiind pentru ea un act constitutiv. Esenţa criticii — care e judecata — răspunde astfel esenţei artei — care e valoarea estetică. Se înţelege că singura modalitate corectă, adecvată, de abordare a operei este critica.

Cu toate acestea, ea îi apare autorului „la fel de dezamăgitoare", pentru că nu-şi îndeplineşte cum trebuie „funcţia naturală" : „Judecată estetică, critica există cu continuitate şi francheţe atîta vreme cît dogmatismul clasic se poate menţine". Apoi metamorfozele conştiinţei artistice pun într-o evidenţă tot mai flagrantă contradicţia între judecată şi înţelegere, ca şi eroarea verdictelor critice. Nemaiputînd controla, prin criterii ferme, desfăşurarea imprevizibilă a formelor literare, critica renunţă la judecată în favoarea explicaţiei şi devine biografică, psihologică, psihanalitică mai tîrziu etc...

Apare astfel o critică „extraestetică", la rîndul ei necesară şi fecundă — după Picon — „ca şi sistemele pozitive cărora le corespunde".

Dar o asemenea critică scapă din vedere esenţialul, preocupată fiind de geneza şi de semnificaţiile operei, iar nu de valoarea ei. Or, capodoperele sînt ceea ce sînt pe deasupra unor influenţe sau „complexe". „Freud a renovat psihologia, nu estetica" — observă cu exactitate Picon. „Oricît de preţioasă ar fi, critica conţinuturilor şi a împrejurimilor operei este pînă la urmă dezamăgitoare întrucît nu se referă la obiect, ci la obiectul acestui obiect".

Aceleaşi deja cunoscute confuzii subminează — cum se vede — şi demersul criticii. Procesul deschis în capitolele anterioare este reluat şi parcă rezumat aici în măsura în care orientările esteticii se regăsesc în formele criticii.

Numai că, în ciuda aşteptărilor, critica de orientare aşa-zis estetică este şi ea „dezamăgitoare şi fragilă", oscilînd între a privi noutatea prin prisma tradiţiei şi a confunda valoarea cu actualitatea. E semnificativ faptul că rezerva frontală faţă de critica explicativă nu-l face pe Gaëtan Picon un adept al impresionismului : „Legată de o cultură, de un efort de reflecţie şi de aprofundare, ea (critica — n.n.) e o depăşire, o critică a criticii imediate a impresiei".

De altfel, impresionismul şi dogmatismul sînt respinse de pe aceeaşi platformă şi făcute să se întîlnească în ciuda atîtor diferenţe : „Impresionismul se împotriveşte oricărei experienţe a valorii ; dogmatismul se sustrage experienţei valorilor şi, definind reuşita mai puţin prin calitate decît prin orientare, ajunge să pună pe acelaşi plan marmorele greceşti şi cópiile romane, să-l prefere pe Pradon lui Shakespeare". Paranteza care urmează merită să fie citată pentru fineţea şi marea cuprindere a ironiei : „Sau, căci există şi alte dogmatisme decît cel al lui Boileau sau Pope, să-l dispreţuiască pe Rubens în numele desenelor de nebuni".

Dincolo de impresionism şi dogmatism, critica trebuie să „implice o estetică", „o conştiinţă deschisă a valorilor", o meditaţie asupra principiilor care fac posibilă judecata.

Slăbiciunea criticii care încearcă totuşi să judece — depăşind impresionismul şi dogmatismul — constă însă în faptul că îşi motivează judecata mai mult din punct de vedere psihologic decît estetic. Ea reflectează asupra impresiei sale şi nu asupra bazelor acestei impresii. Or, nu o cauzalitate psihologică trebuie pusă în discuţie, ci o finalitate estetică. Comparaţia cu reducţia fenomenologică e instructivă : „La fel cum psihologia, după Husserl, face greşeala de a pleca de la datele experienţei şi de a crede că funcţia ei este să clarifice aceste date, cînd e vorba ca, punîndu-le între paranteze, să clarifice structurile esenţiale pe care ele le implică, la fel critica face greşeala de a crede că şi-a îndeplinit sarcina dacă a reflectat asupra impresiei imediate suscitate de opere, cînd e vorba, înainte de toate, să desprindă şi să verifice afirmaţiile estetice care se află la originea lor".

Critica estetică se arată a fi deficitară în ciuda eforturilor sale de apreciere şi ierarhizare, atitudinea corectă din punct de

vedere estetic nu se reduce la ceea ce am putea numi un *comportamentism critic*. Aşa încît, Picon îşi poate încheia turul de orizont cu o insatisfacţie care îl... satisface : „Orice formă ar lua, reflecţia despre artă eludează constant interogaţia estetică". În măsura în care se ocupă totuşi de valorile particulare, critica pare să scape acestei obiecţii, dar, în realitate, o îndreptăţeşte, pentru că nu reflectează asupra fundamentelor judecăţii sale.

Ajunşi aici, ne putem totuşi întreba dacă această meditaţie asupra fundamentelor judecăţii, deci asupra esenţei valorii artistice, nu intră în sarcina esteticii ? Cîteva rînduri mai sus Picon însuşi scrie : „Critica trebuie să se depăşească în estetică...".

Dacă la început mişcarea demonstraţiei a fost una de identificare a esteticii cu critica, acum, în acest capitol, ea este una de identificare a criticii cu estetica. Altfel spus, şi exagerînd pentru claritate, Picon reproşează esteticii că nu e critică şi criticii că nu e estetică.

E sugerată, desigur, o relaţie mai strînsă între estetică şi critică, aşa încît să nu mai existe nepotriviri între deducţiile uneia şi ierarhiile celeilalte. Estetica devine un fel de teorie a criticii, cu propriile cuvinte ale lui Picon, „conştiinţa pe care critica o cîştigă asupra ei însăşi".

Dar nu se pierde astfel diferenţa specifică ? Unde sfîrşeşte critica şi unde începe estetica ? Întrebări superflue pentru Gaëtan Picon.

Capitolul intitulat „Estetica — metodologie a judecăţii" reia distincţiile deja făcute şi adună toate firele demonstraţiei de pînă acum. După atîtea capitole de rezerve şi contestări, acesta s-ar fi voit, în sfîrşit, unul afirmativ, pozitiv. Dar şi aici Picon găseşte puncte de vedere care-l mobilizează polemic. Se întîmplă chiar ca asemenea puncte de vedere să aparţină unor autori a căror concepţie despre artă pare în genere s-o împărtăşească. E vorba de Valéry şi Malraux, amîndoi neîncrezători în posibilitatea esteticii şi înlocuind-o — cum se ştie — unul cu o „poetică", celălalt, cu o „psihologie a artei".

Rezerva lor se datorează, după Picon, faptului că nu duc înţelegerea specificităţii estetice pînă la identificarea ei cu valoarea. Ceea ce e specific artei, e tocmai acest concurs de valori pe care nici o perspectivă asupra ei nu-l poate ignora sau evita fără riscul inadecvării sau al exteriorităţii.

Problema estetică fundamentală rămîne problema valorii, nerezolvarea ei face ca un eşec să se perpetueze în istoria disciplinei : „Ansamblul reflecţiei pretins estetice se ocupă de artă ca existenţă, nu de artă ca valoare". Recunoscînd meritele diferenţiate ale atîtor teorii asupra artei, Picon le uneşte sub semnul acestei grave lacune.

Disocierea între fiinţa artistică şi valoarea artistică e rechemată spre a servi drept reper constitutiv al unei estetici într-un înţeles propriu al cuvîntului. Posibilitatea acestei estetici e legată de posibilitatea judecăţii de valoare şi de necesitatea ei.

Nici varietatea istorică ori sincronică a stilurilor, nici diversitatea interpretărilor nu sînt acceptate ca probe ale pulverizării sentimentului de valoare, şi, implicit, ale ineficienţei esteticii. Împotriva impresionismului şi a obiectivismului psihologic, criticul consideră că există un raport „de drept" între creaţie şi receptare, că „opera cheamă un sentiment întotdeauna identic" altfel spus că valorile sînt obiective.

Pe această obiectivitate a valorilor se întemeiază estetica ; ea nu îşi propune cîtuşi de puţin să anuleze diversitatea reacţiilor reducînd-o la o ierarhie unică şi exclusivă. Dar nici diversitatea acestor reacţii nu poate anula obiectivitatea valorilor şi, implicit, posibilitatea esteticii.

Concepută ca o „metodologie a judecăţii", estetica trebuie să vizeze calitatea şi ierarhia operelor, să caute acea „legalitate imprecisă dar imperioasă care emană din ansamblul reuşitelor".

„Ceea ce numim artă nu e totalitatea operelor care au fost făcute, ci totalitatea operelor care au fost reţinute" — scrie Picon încă în primele pagini ale cărţii. Ancheta estetică se desfăşoară într-un plan al diferenţelor, unde „operele pe care le admirăm se separă de cele pe care le respingem". Aşadar, ea nu urmăreşte să stabilească limitele domeniului estetic, ci diferenţele

dinlăuntrul lui. Identificarea esteticii cu critica este o dată mai mult evidentă.

Punctul de vedere al lui Picon în privința valorii estetice este, cum se poate remarca, în mod hotărît anticrocean. Judecata de valoare nu se reduce pentru el la o judecată de existență. Dar intervine aici și o problemă de terminologie. Pentru Picon, judecata de existență vizează opera ca existență, este o constatare și nu o alegere. Așa cum valoarea artistică nu se confundă cu ființa artistică deși e inseparabilă de ea, nici judecata de valoare nu se poate confunda cu judecata de existență.

Dar judecata de existență poate fi înțeleasă — pe urmele lui Croce — tot ca o judecată și chiar continuată — de această dată împotriva lui Croce — printr-o ierarhizare.

„Noi nu ne adresăm operelor spre a ne asigura că participă la artă..." — scrie Picon. „Noi mergem spre opere pentru a le încerca și trăi valoarea...". Dar a verifica participarea la artă a unei opere nu înseamnă a-i încerca valoarea? Și încă ceva: diferența între operele „pe care le admirăm" și cele „pe care le respingem" e o diferență stabilită înlăuntrul teritoriului estetic? Dacă nu, atunci înseamnă că e vorba de o distincție preliminară, menită să despartă ceea ce e artă de ceea ce nu e artă, cu alte cuvinte, de o ...judecată de existență. Dacă da, atunci înseamnă că obiectivele esteticii ar fi mai puțin complexe decît sînt în realitate. Căci nu-i atît de dificil să deosebești operele admirabile de cele inacceptabile, pe cît este să stabilești o ordine înlăuntrul celor dintîi.

Ce separă operele înlăuntrul domeniului estetic? Aceasta e întrebarea pe care și-o pune în repetate rînduri Gaëtan Picon și răspunsurile lui se opresc de fiecare dată la disocierea între ființa artistică și valoarea artistică. Este însă cazul să vedem dacă această distincție nu poate fi la rîndul ei nuanțată.

Valoarea artistică este după el purtătoarea diferenței specifice a operelor: operele se aseamănă prin ființa lor, dar se deosebesc prin valoare.

Reciproca nu poate fi, oare, valabilă?

Fiecare operă autentică reprezintă, desigur, o valoare unică, ireductibilă, cerînd, la rigoare, un termen nou spre a fi definită.

Dar pentru ca un clasament să existe trebuie să admitem ipoteza unor valori egale, altfel ierarhia s-ar spulbera, căci ea nu poate fi mărunțită la infinit. Există așadar opere de valoare egală dar bine-înțeles deosebite una de alta. Înseamnă că diferența trebuie căutată în altă parte, că ființa artistică poate fi invocată la rîndul ei ca un factor distinctiv.

Pentru Picon însă asemenea diferențe sînt lipsite de orice semnificație estetică. Dar dacă valoarea artistică e inseparabilă de ființa artistică, înseamnă că cea dintîi nu se poate stabili ignorînd-o cu totul pe cea de a doua.

Picon însuși este conștient de această dificultate pe care o interpretează ca o contradicție între abstracțiunea schemelor esteticii și realitatea concretă a operelor: „A căuta valoarea nu înseamnă a subînțelege că acțiunea operei rezidă nu în totalitatea ei inextricabilă, ci în elementele pe care le poți izola?" „Dar nu se grăbește s-o depășească printr-o cuprindere a operei în totalitate, astfel încît ființa artei să fie regăsită fără confuzie de valori.

În felul în care o întreprinde Gaëtan Picon, încercarea de purificare a criticii și a esteticii amintește inițiativa mai veche a poeților de a defini poezia astfel încît să îndepărteze toate elementele eterogene din componența și rezonanța ei. Nu încape îndoială că efortul de specificare e îndreptățit, dar tot îndepărtînd o perspectivă după cealaltă riscăm să cădem în impasul celebrului porumbel al lui Kant.

Cum se poate defini valoarea unei opere în afara sensului ei? Judecata nu înseamnă, desigur, clarificare ideologică, dar de această clarificare, judecata nu poate rămîne străină.

Gaëtan Picon apără un concept de estetică absent din istoria esteticii. Pledoaria lui se confundă, de fapt, cu un rechizitoriu. El definește celelalte contribuții în așa fel încît le poate aduce victorios în fața aceluiași impas: problema valorii.

Dincolo de unele explicabile excese, e sesizată o cauză esențială a erorilor esteticii: pierderea contactului cu formele artistice concrete, generalizarea pe opere mediocre. Într-adevăr, în acest fel au greșit esteticienii de la Hegel la Mihail Dragomirescu al nostru, pe care Picon îl ignoră.

Insistența singulară asupra problemei valorii îl face pe Gaëtan Picon să identifice tacit estetica, așa cum am văzut, cu critica, mai bine zis cu teoria criticii. Dar estetica nu e reductibilă la o „metodologie a judecății", ea presupune un efort de generalizare și construcție, de descoperire a principiilor ce călăuzesc secret viața formelor. Valoarea e o categorie a ei esențială, dar nu exclusivă.

Activitate esențial teoretică, estetica nu se poate confunda cu critica, activitate esențial practică, și nici măcar cu teoria criticii, orientată spre alte obiective. Întrebarea fundamentală a teoriei criticii este : cum e posibilă judecata ? Întrebarea fundamentală a esteticii este : cum e posibilă arta ? Răspunsurile se interferează, dar nu se confundă.

Demonstrația lui Picon referitoare la absența judecății sau la insuficiența ei în istoria preocupărilor despre artă este captivantă, cea în legătură cu necesitatea și posibilitatea ei este convingătoare ; o teorie propriu-zisă a valorii și a judecății estetice lipsește însă. Desigur că o „Introducere în estetică" nu-și putea propune decît respingerea unor prejudecăți și stabilirea unor premise. De altfel, mai toate esteticile, atunci cînd nu fac parte integrantă dintr-un sistem filozofic, se opresc la aceste operații preliminare de critică ideologică. Ele sînt niște prolegomene la o estetică mereu viitoare.

Meritele cărții lui Gaëtan Picon trebuie căutate, așadar, mai ales în această *„pars destruens" :* el pune în evidență ironică iluziile și contradicțiile mentalității tradiționale, scrie aproape o istorie originală a preocupărilor despre artă, luînd drept criteriu răspunsul la problema judecății de valoare. Inițiativa polemică e pretutindeni vizibilă în cuprinsul lucrării, purtîndu-l uneori pe autor înspre riscuri pe care o estetică propriu-zisă le-ar putea depăși cu greutate.

Gaëtan Picon își lasă prea puține spații de revenire în această „Introducere" pentru ca întîrzierea celui de al doilea volum să nu fie interpretată. Dificultatea extremă a întreprinderii îndepărtează însă, sper, orice prezumție de ironie.

Orice teoretician trebuie din cînd în cînd să se aplece asupra diversității contradictorii a formelor literare, ca o dovadă făcută mai întîi sieși că demersul său nu a pierdut contactul cu viața lor,

că nu-i lipsește priza asupra realității artistice. La Gaëtan Picon, care e în primul rînd un critic, un mare critic, asemenea referințe concrete nu sînt deloc rare.

Demonstrația lui abstractă ține seama de istorie, reflecția lui încearcă să integreze arta nu numai din punct de vedere teoretic, dar și din punct de vedere artistic. Această raportare permanentă la istoria artei e de natură să îngreuneze construcția teoretică, dar și s-o consolideze prin rezistențele întîlnite și depășite.

Mai mult chiar, că referințele concrete nuanțează afirmațiile programatice, le corectează implicit. Intenția lui este să delimiteze estetica de alte preocupări cu care a fost confundată, discursul său abundă, însă, în referințe de psihologia creației sau a receptării, de istorie și sociologie. El încearcă să elimine elementele eterogene din atitudinea estetică, dar nu poate evita lumina pe care o aruncă asupra ei complexul celorlalte atitudini și activități.

Așa încît, tendința manifestă de „purificare" e contrabalansată de o integrare subiacentă.

O istorie a artei se configurează printre liniile acestei istorii a esteticii. Estetica și arta sînt considerate mereu într-o relație de determinare și niciunde nu se vădește excelența demersului lui Picon mai mult decît în urmărirea acestui paralelism. Niciciînd expresia nu este mai pregnantă și mai convingătoare decît atunci cînd, după o delimitare teoretică, urmează un cortegiu spectaculos de exemple din toate epocile și din toate literaturile. În cîte o perifrază se concentrează o manieră, o sintagmă izolată e subit revelatoare, epitetul însuși nu e întîmplător. Definițiile în trecere ale lui Gaëtan Picon sînt lapidare și memorabile, adevărate poeme într-un vers : „De la bucuria de a trăi ce arde în aerul tremurător, apele sclipitoare, frunzișurile înflorate de fuste și de canotierele impresionismului la orașele adormite ale lui Chirico și la pădurile pulverulente ale lui Max Ernst, de la flamurile solare ale carnavalului lui Ensor la lirismul hieroglific al lui Klee, de la limburile lui Redon la cele ale lui Tanguy, de la pateticul lui Rouault la visurile folclorice ale lui Chagall, de la *Christ galben* la *Nud coborînd scara,* o întreagă pictură modernă, mereu înnoită în fața noastră, încearcă să prindă în capcana formelor bucuriile și coșmarurile, visurile și iluminările spiritului. Și, dincolo de forme, la

capătul extrem al încercării sale, se întîmplă de asemenea ca arta modernă (și tocmai aceasta e aventura ei cea mai uimitoare, expresia-ei-limită), disprețuind orice formă posibilă și fiind irremediabil separată de real, să se îmbete de o putere creatoare care, supraviețuind singură formelor create, seamănă cu acel suflu al distrugerii care plutește deasupra cetăților în ruină."

E ușor de remarcat pregnanța de verset a frazei critice. Expresia are o simetrie și o cadență, o eleganță limpidă ce luminează și concurează în același timp ideea. Gaëtan Picon scrie prea frumos pentru un estetician.

MIRCEA MARTIN

PENTRU GENEVIÈVE

Ceea ce se cunoaşte pe sine e superior faţă de ceea ce nu se cunoaşte.

HEGEL

CAPITOLUL I

Opera ca enigmă

Opera de artă — şi în special opera literară — nu ni se impune doar ca un obiect de plăcere sau de cunoaştere ; ea se oferă spiritului ca un obiect de interogaţie, de anchetă, de perplexitate. Opera — şi în special opera literară — de îndată ce întîlneşte o privire, cheamă irezistibil conştiinţa critică : aceasta o însoţeşte tot aşa cum umbra ne urmează paşii.

Însă artistul — şi în special scriitorul — se irită la gîndul că e mereu urmărit de această umbră tenace, oricare ar fi aparenţele şi refugiile. Şi, în primul rînd, tocmai de la creator vin îndoielile care ne copleşesc cu legitimitatea unei reflecţii asupra operei de artă.

Trebuie să spun că aceste îndoieli sînt stăruitoare.

*

Dispreţul artistului pentru critic este tradiţional. Dacă-şi găseşte o justificare aparte în concepţia romantică, cea care-i convinge pe poeţi că au chiar de la zei puterea care-i fereşte de jurisdicţia celorlalţi oameni ; dacă-şi găseşte justificare în tradiţia ermetică, aceea care, pentru a îndepărta mîinile profane, visează cu Mallarmé la „închizătoarea de aur a vechilor cărţi de rugăciuni", la „hieroglifele neatinse ale sulurilor de papirus", atunci acest dispreţ este dintotdeauna. Înainte de a cînta „imnurile încă neauzite", Horaţiu are grijă să alunge vulgul şi să impună celorlalţi tăcerea. Corneille după *Cid*-ul, Racine după *Bérénice* declară că n-au de dat socoteală :

publicul să se bucure şi să mulţumească. Cînd Du Bellay, vorbind despre adevăratul poet, evocă „această divinitate a invenţiei", acel „nu ştiu ce spirit... pe care latinii îl numesc Genius", prevesteşte accentele prin care Hugo, în al său *William Shakespeare*, va celebra opera inspirată. Şi lui Baudelaire îi ajunge să fie el însuşi convins că nu e inferior celor pe care-i disprețuieşte...

Totuşi, opera se oferă privirilor. Ea este manifestare, cuvînt. Dacă nu e făcută pentru semen, este inseparabilă semenului : i se dă. Dar ceea ce doreşte artistul, pare să fie o privire mută, o contemplaţie tacită, o adeziune nerostită. Opera se vrea comparabilă cu un soare : dorind să fie văzută, fără îndoială, însă într-o uimire admirativă care nu permite cercetarea obiectivă. Trăită, contemplată, desigur : de loc criticată, comentată, judecată.

Nimic mai variabil ca imaginea pe care un scriitor şi-o face despre sine însuşi. Dar fie că se consideră slujbaş sau sursă a regulilor, organ iresponsabil al unei inspiraţii misterioase sau focar al celei mai subtile alchimii, îl vedem încercînd aproape mereu să se sustragă jurisdicţiei profane, şi gîndind creaţia ca un act care nu poate fi judecat din afară. Ceea ce face Corneille cu regulile, nu-l priveşte decît pe el : în faţa fanteziei sale, Hugo nu va fi deloc mai liber. Libertate în faţa legii sau libertate în capriciu, orice creaţie este libertate. Şi, fie că se reclamă de la elocinţă, de la revelaţiile visului, de la nebunie sau delir, de la spontaneitatea inocentă a naturii sau de la o foarte lentă şi preţioasă distilare, orice creaţie este enigmă : nu e mai puţin mister în fişele lui Mallarmé decît în respiraţia naivă a lui Verlaine sau în „vizionarismul" lui Rimbaud. Oricare i-ar fi mijloacele şi formele, creaţia artistică încearcă mereu să se înrudească cu ceea ce refuză să se lase pătruns şi redus, supus explicaţiei şi legii : cu contingenţa vieţii, cu obscuritatea izvoarelor şi sevelor, cu indiscutabila prezenţă a obiectului. Opera se naşte sau crede că se naşte — cum suflă vîntul sau cum se formează chiciura. Închisă în secretul ei, ea este acolo : nu trebuie s-o punem în discuţie.

Fără îndoială, acest refuz al judecăţii este altceva decît simpla expresie a orgoliului artistului. Desigur, orgoliul, la artist, e mai puţin un defect de caracter decît o condiţie a creaţiei, o formă a dîrzeniei care-l leagă de urmărirea operei sale ; tîrnăcopul şi sonda fără care comorile ar rămîne îngropate. (Modestia în devenire nu este un progres al caracterului, ci o scădere a elanului creator : ceea ce nu implică numaidecît că e de ajuns să fii orgolios pentru a avea talent.) Dar ar fi fals şi îndeajuns de derizoriu să crezi că artistul nu refuză autoritatea criticului decît în măsura în care ea se exercită împotriva lui. Critică : nu e o întîmplare că un termen negativ desemnează orice judecată asupra artei, ca şi cum a judeca n-ar putea fi decît a refuza, ca şi cum ar fi imposibil ca, în sfîrşit, „critica să admire"... Şi orice critic, de meserie sau nu, ştie că recunoştinţa autorilor nu e proporţională cu elogiile care li se aduc. Dacă Sainte-Beuve i-ar fi acoperit cu elogii pe Baudelaire şi pe Balzac, ar fi fost ei satisfăcuţi ? Mă îndoiesc. Admiraţia este frecventă, iar scriitorul nu poate rămîne insensibil la acest lucru : însă el e mult mai sensibil la neînţelegerile pe care admiraţia le implică. Fără îndoială, se întîmplă ca autorul, cu o naivitate mai mult sau mai puţin simulată, să mulţumească criticului pentru că i-a dezvăluit în opera sa un sens ascuns, o frumuseţe nebănuită. Atunci, pentru o clipă, criticul se simte îndreptăţit că există ; scapă, pentru o clipă, de bănuiala care-l chinuie : „Ce vanitate e şi critica !..." Dar să nu se bucure prea repede : se poate ca recunoştinţa artistului să nu fie foarte diferită de ranchiuna sa.

Adevărul e că artistul nu se simte niciodată direct vizat şi atins de comentariul criticului. „Oare de mine vorbeşte ?" : în faţa elogiului ca şi în faţa blamului, aceasta e reacţia normală a scriitorului.

*

Totul se petrece ca şi cum o distanţă de netrecut ar separa crearea operei, şi opera creată, de orice conştiinţă reflectată. Ca şi cum opera, neprovenind nici din gust,

nici din inteligență, nu s-ar adresa nici inteligenței, nici gustului...

E banal să remarc faptul că creația este pentru ea însăși o activitate destul de obscură ; e banal să insist asupra faptului că ea este un gest ireductibil la orice conștiință intelectuală sau estetică. Scriitorul nu e acela care vrea să spună, sau să se spună pe sine, să transmită o gîndire conștientă, sau să încarneze în operă un ideal al gustului : el vrea doar să creeze ceva, o operă, despre care el nu știe ce va fi. Opera este un eveniment, un act de nestăvilit, o realitate nouă care se dezvăluie făcîndu-se, și nicidecum expresia controlată a unei realități exterioare. Se știe ce decalaj — dureros sau ironic — există între intențiile unui autor și adevărul creației sale. Între portret și model, nu e oare tot atîta distanță ca între operă și idei, ca între operă și gusturile unui scriitor ? Nici Montaigne, nici Retz, nici Rousseau, nici Chateaubriand, nici Stendhal, nici Gide nu sînt în confidențele lor acel om pe care au avut intenția să ni-l prezinte : abia iau pana și o forță misterioasă le și deviază mîna ; opera se substituie sincerității. Racine era conștient de simplitatea lui : era el oare conștient și de sumbrul foc subteran care împurpurează și șerpuiește sub incomparabilul cristal al poeziei sale ? Balzac crede că scrie o operă de conservare socială și ne amețește cu imperioasa dorință de a transforma lumea : își închipuie că geniul său este legat de ceea ce el numește *eclectism*, în timp ce este supus obsesiei unei viziuni. Flaubert, care vrea să elibereze lumea de privirea sa, și-o atintește într-o lumină de crepuscul care e cea a sfîșietoarei sale melancolii. Dostoievski, care preferă pe Cristos în locul Adevărului, nu dă viață decît unor demoni. Stendhal nu crede decît în măruntul fapt adevărat, și calcă în picioare vise și simboluri. *Observațiile* lui Coleridge nu corespund decît parțial *Baladelor ; Prefața la Cromwell* nu e prefața la *Cromwell*...

Inevitabil, artistul reflectează asupra operei sale, dar reflecția critică să fie oare cea care guvernează demersurile creației, de vreme ce contrastul între intenții și operă

rămîne flagrant ? Se pare că opera țîșnește din profunzimi subterane și că artistul, îndată ce gîndește, este alungat din propriul său secret. Ideile, intențiile cărora opera le corespunde în gîndirea autorului ei fac să-ți amintești de acele suflete fantomatice de care vorbește Dante, și care caută în zadar trupurile în care s-ar putea încarna. Dar ce importă ? Nici un scriitor nu scrie într-adevăr pentru a se zugrăvi ; nici un scriitor nu scrie într-adevăr pentru a-și comunica adevărul. Și nu se poate oare adăuga că nici un scriitor nu scrie într-adevăr pentru a face o operă frumoasă, pentru a încarna într-o operă un ideal al frumuseții ? Căci se pare că artistul nu se gîndește mai mult la frumusețea operei sale decît dragostea la procreație, decît natura, în travaliul ei obscur, la frumusețea trupului pe care-l naște.

Dacă creația scapă inteligenței și judecății creatorului, cum să nu fie mult mai obscură pentru cel care o primește ! Dacă opera, departe de a fi expresia clară și controlată a unui obiect exterior sau a unui conținut anterior conștiinței, reprezintă ivirea misterioasă a unei prezențe irecuzabile, comparabilă cu ceea ce ar fi apariția pe pămînt a unei forme noi de viață, cu ce drept și după ce principii am putea s-o judecăm ? Absurde și necesare, opace și irefutabile, formele naturii se lasă oare puse în discuție ? A judeca, a cere explicații unei opere, înseamnă ca ea să aibă în conștiință izvorul și legea sa. Dar ce spui despre o operă care nu vrea să spună nimic ? Cum s-o măsori cu intenții care nu o privesc decît printr-un dispreț al spiritului, care n-o definesc în nici un fel ? Și dacă opera este o formă, și doar atît, cum s-o evaluezi, de vreme ce nu e supusă nici unei voințe de artă dinainte stabilite, nici unor reguli ale frumosului, generale și exterioare ? A judeca nu înseamnă, în aceste condiții, decît a descoperi ceea ce este particular într-o operă, văzînd-o ca un eveniment incomparabil, apreciind-o în funcție de legalitatea sa internă. Însă această legalitate, mai ales, nu

ne este dată decît în opera însăşi : ea n-ar putea forma obiectul unei judecăţi, pentru că orice judecată, fie de fapt, fie de valoare, supune o realitate particulară unei categorii generale. A reacţiona adecvat faţă de o operă nu înseamnă nici a înţelege, nici a evalua, ci a admite : să ne înclinăm în faţa ei, cum ne înclinăm în faţa unei forme a naturii, să nu-i cerem explicaţii, să n-o punem în discuţie.

Mai mult sau mai puţin declarat, scriitorul a dorit întotdeauna să-şi reducă cititorul la această adeziune mută, la această contemplare dezarmată. Opera, pentru creatorul ei, este acel „monstru incomparabil", aşa cum fiecare dintre noi este pentru el însuşi, imposibil de înţeles, pentru că este unic, imposibil de judecat, pentru că este necesar, şi pentru că defecte şi calităţi se reunesc într-o unitate de nedescompus. În paginile vehemente şi orgolioase din *William Shakespeare,* Hugo va proclama acest refuz ireductibil pe care geniul îl opune judecăţii : „Geniul este o entitate ca şi natura şi vrea, ca şi natura, să fie acceptat pur şi simplu. Un munte poate fi acceptat sau nu... Totul în el are o raţiune de a fi. El este pentru că există. Umbra sa este opusul clarităţii sale. Fumul său vine din flacăra sa. Prăpastia sa este condiţia înălţimii sale... Cît despre mine, care vorbesc aici, admir totul, ca o brută." Iar Rimbaud spune cîţiva ani mai tîrziu : „Nu înţelegeţi nimic, iar eu aproape că n-aş putea să vă explic." Dar cînd Chateaubriand pledează pentru o „critică a frumuseţilor" contra unei „critici a defectelor", precizînd „că există defecte care sînt inerente frumuseţilor şi care formează, să zicem aşa, natura şi constituţia anumitor spirite" ; cînd Racine sfătuieşte pe spectatorii lui *Bérénice* să-şi rezerve „plăcerea de a plînge şi de a se înduioşa", bizuindu-se pe el, Racine, în privinţa valorii mijloacelor folosite ; cînd Corneille, prefaţînd *La Suivante (Subreta),* declară că „e de datoria cititorului dezinteresat să ia reversul frumos al medaliei", astfel încît „el comite un soi de ingratitudine dacă nu se arată mai ingenios în a ne apăra decît în a ne

condamna, şi dacă nu aplică subtilitatea spiritului său mai curînd pentru a colora şi justifica în vreun fel adevăratele noastre defecte, decît pentru a găsi defecte acolo unde nu există deloc" ei nu sugerează oare, mai prudent şi mai nuanţat, aceeaşi experienţă a operei ca necesitate de nedescompus — aceeaşi obscură certitudine că ea este un bloc indiscutabil, care nu poate fi decît total respins sau total admis ?

Mai profundă decît reacţiile unei vanităţi rănite sau satisfăcute, o stranie indiferenţă faţă de blam sau de elogiu sălăşluieşte în adevăratul scriitor. Există şi un Baudelaire cu desăvîrşire surd la tot ceea ce gîndesc despre el generalul Aupick şi procurorul imperial ; un Melville, insensibil faţă de neînţelegerea de către ai săi ca şi faţă de batjocorirea celor de la *Athenaeum* şi *Examiner,* un Flaubert (după *L'Education sentimentale (Educaţia sentimentală)* pe care nu îl lezează nici invectivele lui Barbey d'Aurevilly, nici tîmpeniile lui Sarcey, nici platitudinile lui Duranty, nici tăcerea lui Paul de Saint-Victor ; un Proust pe care nu îl răneşte refuzul lui Gide ; un Gide pe care îl lasă indiferent severitatea criticii (după *Les Faux Monnayeurs ⟨Falsificatorii de bani⟩).* Dar oare această regiune insensibilă a sufletului se trezeşte mai mult la admiraţie decît la ostilitate ? „Nu recunosc nimănui dreptul să-mi aducă laude", proclamă Nietzsche : există, de asemenea, o parte din Baudelaire care n-a citit scrisoarea lui Hugo, o parte din Flaubert pe care n-o interesează articolele lui George Sand şi Théodore de Banville ori scrisoarea lui Taine, o parte din Proust căreia nu i-a parvenit niciodată vestea decernării premiului Goncourt...

„Efectul acestei cărţulii a fost mare şi chiar prodigios", scrie Goethe despre *Werther* în *Dichtung und Wahrheit, (Poezie şi adevăr)* şi adaugă : „N-am dat atenţie cronicilor". Mult mai mult decît vocea orgoliului, ceea ce vorbeşte în acest calm e sentimentul că opera este un soi de necesitate naturală, un diamant fără fisură care nu oferă nici o posibilitate judecăţii.

*

Psihologiile contemplației estetice ilustrează frecvent această opoziție a creației și a conștiinței, invincibila distanță care-l obsedează pe artist și-i dă acea siguranță de somnambul după care îl recunoaștem.

Sentimentul se opune de la sine inteligenței : vom vedea deci în contemplația estetică o reacție a sensibilității. Concomitent, autoritatea modelelor vechi scade, regulile retoricii se năruie : cum să judeci, de aici înainte, din moment ce lipsește orice referință exterioară operei ? Kant mai vorbește de judecată, dar de o judecată „fără concept". Secolul al XVIII-lea al „sufletelor sensibile", romantismul și sechelele lui, simbolismul și *Einfühlung*-ul asimilează reacția estetică la o participare a afectivității. Dar în curînd arta se transformă, iar reflectarea asupra artei cîștigă în luciditate : discreditarea afectivității devine iremediabilă. Se vorbește acum de intuiție estetică : ceea ce sugerează că atitudinea în fața operei, departe de a fi o succesiune de mișcări sentimentale în care forma sa se dizolvă așa cum imaginea lunii se sfarmă într-o apă agitată, este o grupare a conștiinței în jurul unei viziuni, un efort de a duce spre operă oglinda cea mai pură, și nu apa cea mai violentă.

Totuși, nu există nici o deosebire însemnată : în ce privește esențialul, psihologiile intuiției sînt complice cu cele ale emoției. Fie că socotim inima un mod de manifestare zgomotoasă sau o formă a cunoașterii, atitudinea estetică opune mutismul inimii vocilor judecății. Că e vorba de o viziune sau de o emoție, în orice caz, n-avem de cerut socoteală operei : nu avem decît s-o primim. Că e vorba de o plăcere sau de o cunoaștere, interogațiile spiritului, vocile neobosite ale inteligenței încetează în fața unei stări care nu are de ce să se justifice. Orice rațiune de a iubi devine suspectă ; orice rațiune de a iubi descalifică pe cel care iubește, dovedește că el crede că iubește, dar nu iubește. Orice reflecție asupra operei se mută inevitabil în afara operei, evadează spre regiuni în care noi nu putem decît să pierdem din vedere ceea ce opera are unic și necesar. Astfel Pascal nu recunoaște dragostea decît acolo unde ea nu se raportează la nici un caracter distinct, acolo unde e fără rațiune. „Și dacă sînt iubit pentru judecata mea, pentru memoria mea, oare *eu* sînt iubit ?" Rațiunile inteligenței și ale gustului sînt justificări arbitrare : credem că ne place această operă pentru rațiunile pe care le spunem, dar aceste rațiuni nu le găsim decît pentru că ne place. E ca și cum ai spune că le inventezi. E sensul răspunsului dat de Pascal domnului de Roannez. „Domnul de Roannez spunea : «Motivele îmi vin după, însă mai întîi lucrul îmi place sau mă șochează fără a cunoaște motivul, și totuși lucrul mă șochează prin acel motiv pe care nu îl descopăr decît după aceea. Însă eu cred că lucrul nu șochează din cauze pe care le găsești după aceea, ci că nu găsești aceste motive decît pentru că lucrul șochează»." Argumentele inteligenței și ale gustului trădează insuficiența pasiunii, căci pasiunea adevărată e mută. Cine reacționează la operă prin comentariu și prin judecată, cine o vede prin intermediul comentariului și al judecății nu e cu adevărat în contact cu ea : acela substituie operei un alt obiect, o construcție mentală arbitrară și fragilă. Că este emotivă sau cognitivă, experiența estetică — ca aceea a îndrăgostitului sau a misticului — întunecă judecata. Tocmai în afara timpului, în afara celorlalte opere, în afara oricărei relații și oricărei categorii de inteligență, răpitori fascinați, noi transportăm opera, pentru a ne bucura de ea, într-o obscuritate liniștită și tainică ce regăsește această noapte de Idumee legendară în care geniul, fără să se vadă pe el însuși, a creat.

CAPITOLUL II

Operă și conștiință

Dacă o astfel de interpretare este reținută, cititorul nu poate decît să se sustragă total operei sau să i se supună total. El este liber să închidă ochii : dar dacă-i deschide, o face pentru a se pierde într-o indiscutabilă lumină. Umbra înlănțuită de pașii scriitorului este umbra unui cititor încrezător și docil. Umbra criticului a dispărut : și, cu atît mai mult, aceea a esteticianului.

Dar lucrurile nu sînt nici pe departe atît de simple — sau, dacă preferați, atît de neclare.

*

Opera nu e numai acest astru închis în el însuși, acest bloc nocturn și strălucitor a cărui lumină orbește și totodată uimește. Ireductibilă la conștiință, opera dialoghează totuși cu conștiința. Ea ne caută privirile, iar privirile noastre nu pot s-o descopere fără s-o interogheze. Opera nu există ca un lucru din natură, ci ca o valoare pentru spirit : pe un plan în care ceea ce ea aduce dialoghează cu ceea ce i se cere, în care ceea ce ea impune se măsoară cu ceea ce-i este impus.

Oricît de echivoce și de subtile ar fi legăturile lor, creația este legată de conștiință. Nu e adevărat că creația este, de la un cap la altul, un eveniment nocturn și subteran. Curba sa nu e continuă : iar timpii de oprire care o întrerup aparțin reflecției și judecății.

Dar în ce sens ? E destul de arbitrar de apreciat pauzele gestului creator ca izvor al descoperirilor ulterioare,

ca atîtea momente în care, fie în adîncurile inconștientului, fie la suprafața conștiinței clare, se elaborează viitorul său. Descoperirea este oare punctul unei rumegări secrete, sau al acelui vag foșnet intelectual care invadează tăcerile creației ? E tot atît de dificil să vezi o relație de cauzalitate între o stare a conștiinței și un gest creator pe cît e de a înțelege că dintr-o mișcare a materiei poate să se nască o gîndire. Conștiința nu poate fi creatoare ; invenția nu este un atribut al conștiinței, ci efectul unei puteri particulare. Pentru a interveni, conștiința reclamă opera ca pe un dat preexistent : ea e modificatoare, rectificatoare. Nu e adevărat că există două izvoare ale artei, că se opun operele care provin dintr-un efort al conștiinței clare și cele care nu-și au obîrșia aici. Nici o operă de artă nu vine din conștiință, nici *Le Cimetière marin (Cimitirul marin)* nici *Kubla Khan,* nici *Le Corbeau (Corbul)* nici *Endymion, Phèdre (Fedra)* ori *Une Saison en enfer (Un anotimp în infern)*. Dar există opere în care conștiința intervine în mod constant ca activitate de control, sau cele în care ea nu intervine decît rar sau deloc. Dacă conștiința nu este la izvorul nici uneia din „găsirile" din *Corbul* sau din *Cimitirul marin,* ea le-a controlat pe fiecare dintre ele. Afirmîndu-și dominația în cîteva opere care, pe de altă parte, se pretind, în cel mai înalt grad, a fi de inspirație *(Les Illuminations ⟨Iluminațiile⟩, Les Chimères ⟨Himerele⟩, Hymnes ⟨Imnuri⟩* de Hölderlin), jucînd un rol deja mult mai șters în *La Fin de Satan (Sfîrșitul lui Satan)* și în *Les Chants de Maldoror (Cîntecele lui Maldoror)*, ea este aproape total absentă din producția suprarealistă și din *Poèmes de la Folie (Poemele nebuniei)*. Fără îndoială nu ea conduce mîna care descoperă, dar ea stăpînește mîna care șterge, care adaugă, modifică detaliile și echilibrează. Ea nu dă : ea remaniază ceea ce este dat.

Conștiința stă la baza acelei mișcări neobosite care substituie un dat altuia, pînă cînd artistul se izbește de forma pe care n-o va mai putea refuza. Geniu al insatisfacției, ea face să se ridice din profunzimi misterioase,

asemenea unor ciudate flori submarine, forme mereu noi şi mereu respinse. Artistul conştient nu e altul decît artistul care nu se acceptă. Cel care trece, ca Cézanne, de la schiţă la schiţă, de la pînzele abandonate la pînzele aruncate cu furie pe cîmpia de la Aix ; cel care păşeşte, cum a făcut-o Balzac, spre pagina definitivă lăsînd în urmă-i acel morman de ciorne care e urma unei căutări a absolutului. Se pare că conştiinţa nu are puterea să modeleze opera după intenţia sa, să conformeze ceea ce face artistul cu ceea ce are intenţia să facă. „Realizarea" pentru Cézanne nu e conformitatea pînzei sale cu o oarecare imagine interioară, ci apariţia unei forme mai tari decît forţa sa de refuz. Conştiinţa nu e nimic altceva pentru artist decît confruntarea operei sale — a schiţelor sale succesive şi a formei definitive — cu un neobosit demon al substituţiei.

Scriitorul depune pana. Se priveşte. Priveşte opera întreruptă, mereu tentat s-o reia de la capăt, opera provizorie, mereu tentat s-o distrugă, opera terminată, mereu tentat să-i nege desăvîrşirea. Pentru acest demon al substituţiei, nu există decît un singur exorcism : opera să devină la propriu vorbind un *lucru,* exterior artistului, o carte tipărită pe care-o deschid toate mîinile, un tablou expus pentru toate privirile. Cînd bate ceasul „operelor complete", scrierile din tinereţe reiau forma larvară şi fascinantă a posibilului, şi mai toţi scriitorii cedează tentaţiei. Însă publicarea rămîne singura salvare în faţa beţiei metamorfozelor. Scriitorul nu scrie pentru a publica ; el scrie pentru a desprinde de el un lucru : şi n-o poate face decît deposedîndu-se de acest lucru în favoarea aproapelui.

Opera se naşte cînd un lucru real, care rezistă spiritului aşa cum orice real îi rezistă, pune capăt fantomelor posibilului. Se vede astfel că scopul creaţiei nu e altceva decît producerea unui obiect fundamental diferit de acele jocuri, de acele reluări, de acele interogaţii care, totuşi, sînt la sursa ei : spiritul este în situaţia de a face schimb cu contrariul său. Artistul creează pentru a crea, şi nu

pentru a încarna o idee a frumuseţii (de presupus că are una), nici chiar pentru a face o operă frumoasă. Nu scriem pentru a fi admiraţi, nici pentru a fi citiţi : scriem pentru a scrie şi pentru a fi scris. Creaţia este un elan de nestăvilit, nicidecum o activitate justificată de ţeluri şi cauze. Varietate a omului de acţiune mai mult decît a intelectualului, a vorbitorului sau a esteticianului, artistul are drept scop opera şi nu valoarea operei — rezistenţa unui lucru, nu o adeziune a spiritului. Dar, tocmai această rezistenţă de obiect, care e cea a operei, nu poate fi încercată decît de spirit. Spiritul să afle dacă, în sfîrşit, s-a transformat în contrariul său.

Dacă un artist îşi priveşte opera, nu se poate să n-o examineze în perspectiva valorii. Cu necesitatea pe care o urmăreşte, el nu încetează să confrunte arbitrariul pe care-l bănuieşte : şi presupune în acest sens întîlnirea operei sale cu conştiinţa unui martor fictiv. Spectator al creaţiei sale, artistul se visează, se imaginează martor din afară : el nu se poate judeca fără să se detaşeze de el însuşi, fără să se identifice confuz cu un public. Public virtual, desigur, căci — fără a fi un mercenar sau un propagandist — artistul nu se adresează unui public definit. El se adresează unui auditoriu ideal şi fictiv pe care nu se teme să-l opună celui care-l înconjoară şi căruia îi împrumută propriul său gust, dar pe care se străduieşte de asemenea să-l inventeze deosebit de el însuşi, căci el ştie că sîntem răi judecători faţă de noi înşine. De aceea, nici o creaţie fără conştiinţă — nici o conştiinţă care să nu fie un examen al valorii — nici o examinare a valorii care să nu substituie scriitorului, ca martor al operei sale, imaginea unui public presupus.

Nimic mai echivoc decît această raportare a operei la semen şi la judecata sa. Nu scrii pentru tine însuţi : nu scrii nici pentru a cîştiga favoarea aproapelui. Orice-ar gîndi Sartre, întrebarea *pentru cine scriem ?* nu ne dezvăluie deloc taina literaturii : ea nu priveşte decît formele sale inferioare. Ziaristul scrie pentru publicul său sau pentru redactorul său şef ; autorul de romane poliţiste sau de

romane pornografice, scriitorul angajat sau catolic scriu pentru cei care au subscris la acest gen de literatură. Dar *scriitorul ?* Dacă opera nu e făcută pentru public, ea îl întîlneşte, şi-i presupune existenţa. Sticlă lansată pe mare în dispreţul mîinilor profane, ar fi ea oare lansată fără speranţa încăpăţînată că o aşteaptă mîini demne de ea, pe un oarecare ţărm viitor ? Supravieţuind distrugerii lumii, ultimul cuplu, poate, ar face dragoste : ultimul artist n-ar crea. Iar cînd se instalează, ca acum peste Europa, asemenea unor zori întunecoşi ai unui cer de zăpadă, o lumină de sfîrşit de lume, care artist nu se simte paralizat în instinctul său creator ? Marile opere vor renaşte, a spus într-o zi Faulkner, cînd teama va dispărea...

Creaţia este o negare a morţii. Dar trebuie ca moartea să se lase negată. Cînd Tolstoi, cedînd celei mai profunde din obsesiile sale, scrie în fiecare seară în *Jurnal,* pe pagina de a doua zi, aceste trei cuvinte : „Dacă voi trăi" — el este pierdut pentru opera sa. Nici un artist nu se poate dispensa de iluzia unui viitor... Dispreţul faţă de publicul contemporan, dispreţul faţă de judecata oamenilor, orgoliul geniului, nevoia unui gest nestăvilit, beţia rece a singurătăţii ne sugerează că artistul, chiar cu certitudinea că opera sa nu va fi nici înţeleasă, nici moştenită, n-ar înceta să creeze. Dar dacă artistul are curajul să creeze avînd în faţă neînţelegerea şi uitarea, şi chiar propria sa moarte, asta înseamnă că-l stăpîneşte — cu ştirea sau fără ştirea lui — gîndul tenace la nişte oameni necunoscuţi care, într-o zi, îi vor descoperi opera, aşa cum pescarii de bureţi din Mahdia au văzut renăscînd din galera naufragiată busturile ciuntite şi triumfătoare.

Nici un scriitor n-a fost mai spontan ca Stendhal, care dispreţuieşte aşa de mult publicul de la 1840 : a scrie într-un pod o oarecare *Chartreuse de Parme (Mănăstirea din Parma)* era pentru el „adevărata fericire a animalului". Însă el a dat întîlnire cititorilor din 1885. Balzac, cînd scrie, nu se simte lezat de criticile lui Sainte-Beuve. Dar, în penumbra camerei sale în care mişunau atîtea

prezenţe tiranice, fără îndoială se vedea amestecîndu-se cu Felix de Vandenesse şi cu Doamna de Beauséant, tînăra necunoscută care, într-un castel din Ucraina, lăsă să cadă tava pe care-o aducea cînd se simţi în prezenţa lui Honoré de Balzac. Şi cel care-a trăit atît de profund în opera sa încît ea l-a detaşat de tot şi de el însuşi (încît într-o zi el încetează de a fi acel „Stéphane pe care-l cunoscu" pentru a deveni o „aptitudine a universului spiritual de a se concepe prin el"), acest Mallarmé atît de orgolios solitar şi dispreţuitor al „tribului" ar fi avut forţa să-şi parcurgă drumul — atîtea rînjete batjocoritoare, josnicele tresăriri ale hidrei şi torturile sterilităţii — fără fidelii din strada Rome şi Valvins, fără tînărul gata la orice supliciu pentru Maestrul despre care Valéry îi vorbeşte, fără Valéry ?... „Opera nebună a unui nebun" : puţin îi interesa pe Joyce — care vedea în roman „o scrisoare adresată de cineva către un alt sine însuşi" — că s-a apreciat astfel *Work in Progress* în Irlanda de la începutul războiului şi din preajma morţii sale. Îl interesa totuşi s-o poată spune discipolului venit spre el...

Desigur, în ciuda cînturilor celebre în care, de la Horaţiu la Ronsard, de la Corneille la Baudelaire, poetul şi-a manifestat orgoliul geniului său, e imposibil să identifici creaţia cu dorinţa unei nemuriri personale. În mod fundamental, artistul adevărat nu doreşte nici aplauzele publicului contemporan, nici cultul „epocilor îndepărtate" ; el nu doreşte decît existenţa operei : să facă schimb cu o activitate şi cu un obiect. Opera prin care el îndepărtează vertijul informului şi absurdului, care-l aşteaptă în adîncul pasivităţii, nu e mesagera unui nume : ea este în mod esenţial un lucru. Însă existenţa acestui lucru nu e altceva decît durata sa într-o ordine care e aceea a judecăţii.

Obsesia duratei este inseparabilă creaţiei, dar nu se confundă cu obsesia gloriei. Gloria are alte căi, iar prezenţa imperioasă a dorinţei de glorie recuză mai mult decît autentifică sinceritatea unei vocaţii. Dacă ambiţia gloriei are drept obiect numele şi omul, dorinţa unei du-

rate nu privește decît opera. O grijă exclusivă pentru glorie este o mărturie despre un artist care se detașează de opera sa, pentru a nu vedea în ea decît un pretext al afirmării de sine. Și fără îndoială, arta modernă, așa cum a spus-o Malraux, consideră opera mai puțin un obiect, decît o semnătură. Fără îndoială, grija pentru durata operei ca obiect nu e pentru noi ceea ce a fost pentru arta clasică : noi acceptăm perisabilul în măsura în care artistul dispare în fața eroului, creatorul, în fața legendarului. Însă o artă nu e artă decît dacă opera rămîne un obiect în ochii săi. Lipsa de grijă pentru durată este semnul unei arte care se reneagă : e fapta ziaristului, a vorbitorului, a vieții și a acțiunii. Orice artist adevărat este obsedat de durată ; Cézanne nu mai puțin decît Poussin, Renoir (acest Renoir care spunea că esențialul rezidă în a găsi „culori care durează"...) nu mai puțin decît Velázquez, Mallarmé nu mai puțin decît Racine, Joyce scriind *Ulysse* nu mai puțin decît Dante cîntînd *Divina Comedie*. Iar Picasso nu se dezinteresează de pînza pe care tocmai a pictat-o decît pentru că își concentrează grija perenității asupra ansamblului operei sale.

*

Însă acest sentiment al duratei operei este cel al prezenței ei nedefinite în viitor, proiecția sa în timpul succesiv al istoriei ? Pare mai curînd că se confundă cu sentimentul unui fel de soliditate : exigența duratei proiectează în timp simplul sentiment al unei existențe. Or, această existență a operei, de care artistul simte nevoia să se convingă, nu e existența brutală și mută a unui lucru care n-ar depinde în nici un fel de perspectivele spiritului. Fără îndoială, e legitim să vorbim despre opera de artă ca despre un lucru. Dar „lucru", atunci, înseamnă formă, vrea să spună că realitatea esențială a operei e în altă parte decît în conținutul ei mental — nicidecum că modul său de existență este cel al pietrei sau al stelei, al obiectului material pur și nemișcat. Stelele, pentru a

exista, n-au nevoie nici de privirea umană, nici de cosmografie. Însă operele de artă nu există decît pentru că există un spirit care le primește și le ordonează — o conștiință și o istorie a artei.

Artistul dorește ca opera sa să existe și doar atît. Dar opera de artă nu există cu adevărat decît în imagine, în conștiința și în memoria oamenilor. Se poate spune despre operele de artă ceea ce spun filozofii idealiști despre toate obiectele : ele sînt niște reprezentări. A fi un obiect nu e suficient pentru existența unei opere : ea trebuie de asemenea să fie obiectul unei conștiințe.

Și această conștiință este conștiința celuilalt. Sau mai curînd : artistul este incapabil să dea artei sale deplina ei existență ; trebuie ca opera să se elibereze de solitudinea creației. Nevoia de a *publica* nu se confundă cu dorința unei zadarnice glorii. Un personaj din *Mardi* (Marți) de Melville îl întreabă pe înțeleptul care-l însoțea cum poate să-și perpetueze numele. Înțeleptul îi răspunde : „Sculptați-vă numele pe o piatră uriașă și rostogoliți-o în fundul mării ; căci adîncurile invizibile ale abisului vor dura mai mult decît vîrful vizibil al munților". Chiar dacă doar în mod confuz, orice artist știe acest lucru. Iar nevoia de a publica nu e alta decît nevoia de a da aproapelui ceea ce-i aparține, ceea ce el a inspirat, ceea ce a fost făcut pentru el. A publica înseamnă a desăvîrși existența operei prin singurul mijloc care se poate concepe : introducerea ei în domeniul comun al conștiinței și al vieții.

Chiar arzînd manuscrisul, Gogol nu și-a distrus *Suflete moarte*. În ciuda tuturor culorilor adunate pe pînză, „capodopera" lui Frenhofer încetează să existe, de îndată ce întîlnește privirea martorilor. Întotdeauna cînd un creator își consideră opera, încearcă să întîlnească spectatorul fictiv de la care ea așteaptă plenitudinea de existență. Dar opera nu-i cere acestui spectator doar o privire, ci o consacrare. O operă de artă nu există

decît dacă e judecată ca fiind o operă de artă — apreciată ca demnă de a figura într-o anumită *ordine*. Pentru operă, existența nu e separabilă de valoare.

*

A percepe un obiect înseamnă a-l situa în lume. Dar actul care-l constituie ca obiect al acestei lumi este o simplă judecată de constatare. Cînd citim un roman foileton, o operă de propagandă, un poem al unui copil, le atașăm, de asemenea, ordinii particulare căreia îi aparțin. Dar — în măsura în care, în mod precis, ele se sustrag unui punct de vedere estetic — ajunge, pentru a le identifica, o simplă judecată de constatare. Căci, presupunînd că există o istorie a romanelor foiletoane, a operelor de propagandă, a operelor copiilor sau ale nebunilor, această istorie ar fi făcută, este făcută din toate operele, așa cum natura e făcută din *tot* ceea ce există. În ordinea existenței, e loc pentru fiecare și pentru toți.

Dar ceea ce numim artă nu e totalitatea operelor care au fost făcute : este ansamblul de opere care au fost reținute. În ordinea valorii nu există loc pentru toți. Univers cu limite nedefinite, univers în expansiune, universul artei nu e fără limite, fiindcă el nu e altceva decît spațiul inevitabil măsurat de care dispun conștiința și memoria oamenilor, spațiul rezervat preferințelor și opțiunilor lor. Pentru opera de artă, a fi obiect al conștiinței sau al memoriei nu e o determinare secundară, ca pentru obiectul natural care nu încetează de a exista, fie el invizibil sau uitat : ea găsește în această relație definiția sa esențială pentru că ea nu există decît în măsura în care îi descoperim o valoare. Judecata care instituie opera de artă ca operă de artă nu e o judecată de fapt, ca aceea care instituie ca obiect datul percepției : e o judecată de valoare, pentru că opera nu există decît în măsura în care ia loc într-o ordine care nu e nelimitată, și există cu atît mai mult cu cît ocupă un loc

mai larg în această ordine. Operele se înghesuie la porțile artei ; iar istoria lor este o corabie care nu le primește, în numele unei necruțătoare dreptăți, decît pe cele mai viguroase și pe cele mai bine înarmate. Operele care figurează în memoria noastră sînt toate supraviețuitoare ale unei rivalități : cele scăpate tefere dintr-un mare naufragiu.

*

Dar cine-i alege pe supraviețuitori ? Cui aparține autoritatea ?

Acest martor de la care opera așteaptă confirmarea existenței sale, și cu care artistul caută să se identifice cînd se detașează de opera sa pentru a o judeca, nu e deloc un martor concret definit, publicul unei situații istorice și sociologice date. Numai operele inferioare merg în întîmpinarea unui asemenea martor. Judecătorul cu care se măsoară operele autentice e mai curînd un judecător fictiv, virtual, a cărui imagine e formată din ceea ce este și din ceea ce nu este scriitorul, din ceea ce vrea și din ceea ce refuză societatea contemporană, și pe care autorul îl presupune tot atît de sedus de operă și modelat de ea, pe cît de refractar la puterea sa : un martor vag, inexistent și imperios.

Pentru cine scrie Stendhal ? În mod sigur nu pentru publicul timpului său, pe care știe că nu poate conta, nici pentru acel critic de la *Revue de Paris* care-l consideră, după *Le Rouge et le Noir (Roșu și Negru)* „certat cu simplitatea", nici pentru Hugo care striga cît îl ținea gura că Stendhal „nu a bănuit nici o clipă ce înseamnă a scrie". Nici pentru Pauline, nici pentru amantele sale, nici pentru Mérimée, nici chiar pentru Balzac. Cu atît mai puțin pentru el însuși : la ce bun să scrii pentru tine însuți, cînd trăiești ? Stendhal scrie pentru a-și opune sie însuși *altceva*, și încredințează această parte mai durabilă, dar îndeosebi mai reală, conștiinței acelui cititor din 1885 sau din 1930 despre care nu știe că se

va numi Taine, Nietzsche, Bourget, Léon Blum, Alain, Valéry. Şi fără îndoială Flaubert arată tot ce scrie lui Louis Bouilhet şi lui Maxime du Camp. Fără îndoială, el îi ascultă destul ca să întrerupă *La Tentation de Saint Antoine (Ispitirea sfîntului Anton)* şi să înceapă *Bovary (Doamna Bovary)*. Dar el nu scrie mai mult pentru ei decît pentru el : el scrie pentru ca romanul său să trăiască într-o conştiinţă necunoscută faţă de care Bouilhet şi du Camp joacă un rol de mediatori.

Conştiinţă pentru formarea căreia Flaubert însuşi îşi va da aportul. Căci cititorul cu care dialoghează opera este judecat de către ea în aceeaşi măsură în care el o judecă. E privilegiul operei autentice de a interveni în judecată. De aceea e derizoriu să vorbeşti, în legătură cu o operă, de expresie, de reflectare, de condiţionare. Dacă opera este cuvînt pentru celălalt şi chiar, dacă vreţi, răspuns pentru celălalt, ea este un răspuns neaşteptat şi surprinzător, neauzit şi neobservat de publicul căruia i se adresează. Mult mai puţin un răspuns la o întrebare deja pusă, decît un răspuns la o întrebare încă nepusă — un răspuns care permite întrebării să fie pusă. Cuvînt, da, dar care pare că nu se adresează cuiva, îndreptat către un interlocutor fictiv, şi trecînd pe deasupra capului celor care ascultă : nicidecum cuvînt care se adresează unui interlocutor real şi se supune exigenţelor acestuia, ci cuvînt care trebuie, rostindu-se, să creeze un interlocutor capabil să-l înţeleagă. De unde legătura operei cu publicul său, dar în acelaşi timp şi independenţa sa. Supusă publicului pentru că ea nu există decît atunci cînd este înţeleasă : dar suverană pentru că ea determină această capacitate de a fi înţeleasă. Mallarmé şi Joyce nu scriu nici pentru ei înşişi, nici pentru un public preexistent. Ei creează o operă de o natură care nu poate fi înţeleasă decît de publicul pe care şi-l formează prin propria contribuţie : dacă ei nu se tem să-şi îndrepte spre viitor „panta lor cea mai abruptă", e pentru că au conştiinţa că zămislesc o operă capabilă să zămislească viitorul.

Dar dacă autoritatea aparţine operei, ce să faci altceva decît s-o admiţi, să te înclini în faţa ei ? Nu devine oare inutilă conştiinţa critică ? Nu, totuşi. Căci opera nu este *toată* autoritate. Valoarea sa apare la capătul unei confruntări între ceea ce impune ea şi ceea ce-i impunem. Fără îndoială, marea operă e cea care dezarmează judecata care-o obligă să compară şi o reduce la o atitudine de supunere : însă ea nu-şi poate revela autoritatea decît în prezenţa unei conştiinţe care iniţial a apăsat-o cu toată greutatea. Dacă supunerea şi mutismul sînt poate ultimele reacţii ale spiritului în faţa autenticului, această tăcere n-are sens decît dacă urmează cuvîntului, această adeziune de valoare nu are sens decît dacă închide o punere în discuţie. Diferenţa între autentic şi inautentic nu s-ar putea stabili la nivelul unei conştiinţe mute şi întotdeauna gata să se supună ; ea reclamă o conştiinţă critică, aptă de ostilitate şi hotărîtă în judecată.

Prin naşterea şi destinaţia sa, opera este inseparabilă de un anume ansamblu, de o ordine totodată reală şi virtuală : ordinea artei. Scriitorul se gîndeşte la creaţia sa în funcţie de existenţa acestei ordini şi de reprezentarea variabilă pe care şi-o formează despre ea. Orice operă se naşte în prezenţa celorlalte opere ; nu există creaţie posibilă pentru cel care nu ştie că celelalte opere există : germenul unei cărţi constă în lecturi mult mai mult decît în experienţe sau în idei. Şi sentimentul existenţei unei opere este acelaşi cu sentimentul existenţei sale în ordinea artei : sentimentul existenţei sale în această ordine este acelaşi cu cel al valorii sale. Opera care nu e legată de această ordine o considerăm inexistentă : că nu valorează nimic. A spune despre o carte că *nu există* înseamnă că ea nu aparţine literaturii şi în consecinţă că nu valorează nimic. Operele pur comerciale, de propagandă sau de comandă, de simplă actualitate, operele copiilor sau ale nebunilor n-au valoare fundamentală pentru că sînt excluse din această ordine : ele n-au istorie — plutesc pe aripile vîntului... Şi după cum

apartenența la această ordine face ca opera să treacă pragul absolut care desparte inexistentul de existent, gradul apartenenței sale — locul ei în acest ansamblu — o face să treacă pragul diferențial care distinge opera de capodoperă, cartea de mîna a doua, de cartea de prim rang. Conștiința martorului competent nu e nimic altceva decît sentimentul acestei ordini ierarhice. Noi judecăm opera după experiența noastră în artă, după exigențele fundamentale care se degajă din această experiență, după exigențele particulare momentului în care judecăm și după dinamismul esențial pe care-l manifestă ansamblul artistic, aptitudinea sa de transformare, destinul său de metamorfoză : căci, în fiecare clipă, noi opere i se adaugă și îl reordonează, modificînd prin aceasta o conștiință estetică identică unei experiențe inteligente a artei.

*

Deși e adevărat că opera își ia din ea însăși forța de a rezista la proba propriei valori, deși e adevărat că judecata, departe de a-i crea valoarea, i-o constată doar, experiența valorii este inseparabilă de proba sa și nu se desăvîrșește decît prin aceasta. A îndrăgi o operă înseamnă a i ne supune — însă numai după ce am supus-o nouă înșine, după ce am ținut-o la distanță : după ce am pus-o în discuție.

CAPITOLUL III

Experiența estetică și judecata

În măsura în care opera de artă scapă de reflecția critică, orice psihologie — fie că se referă la creator sau la contemplator — trebuie să ne fie suspectă. Actul prin care reacționăm la o operă de artă este echivoc și complex — într-o asemenea măsură încît e imposibil să-i dăm un nume unanim acceptat. Dar acest act, dacă e privit la dimensiunile lui reale, include judecata.

I

Tradiția care vede în experiența estetică o reacție a afectivității a dominat timp de aproape două secole și, dacă și-a pierdut autoritatea doctrinală, ea mai stăpînește confuz opinia.

Totuși, falsitatea ei e evidentă. Așa cum opera nu își găsește originea într-o sensibilitate intensă, ci într-o aptitudine particulară creării formelor, ea nu se adresează sensibilității psihologice, ci unei aptitudini particulare de a sesiza formele create. Contactul între artist și martorul său nu seamănă deloc cu simpatia „sufletelor sensibile". A înțelege o operă, a o îndrăgi e cu totul altceva decît a simți că ea sfarmă barierele care conțin forțele noastre de visare și a o urma în agitația confuză a unei afectivități eliberate. Există consecințe afective ale experienței estetice : nimic nu e mai absurd decît a defini experiența estetică prin consecințele ei afective. Nu-l contestăm pe Félix Fénéon pentru că i se întîmpla să

roşească în faţa unui tablou frumos, nici pe Schlegel pentru că a pălit şi a plîns luînd apărarea lui *Don Quijote*, împotriva lui Benjamin Constant ; poţi avea un nod în gît citind o carte bună. Anumite „lucruri de frumuseţe" au puterea de a stîrni pe epiderma noastră un frison straniu. Lacrimi în ochi, nod în gît, frison al sublimului, nu voi spune că sînt semne rele : voi spune că nu sînt deloc semne. Căci şi midineta roşeşte de confuzie sau de plăcere pentru că ea crede că romanul-foileton îi vorbeşte, cu voce joasă, de dragostea sa. Opera cea mai pură poate să trezească multe ecouri ale sufletului, multe vise : muzica lui Mozart poate fi acea „promisiune de fericire", cum a fost pentru Stendhal. Însă opere execrabile suscită asemenea efecte. Manifestările emotive şi psihologice care însoţesc experienţa estetică nu sînt decît manifestări secundare, accidentale, contingente, din care nici o consecinţă estetică, în orice caz, nu poate fi trasă. În ceea ce este esenţial, experienţa estetică se opune experienţei afectivităţii.

Orice concepţie emotivă despre experienţa estetică distruge obiectul despre care ea pretinde că aduce mărturie. Experienţa obiectului este înlocuită printr-o experienţă a eului, printr-un ansamblu subiectiv de reverii, de tulburări, de ecouri. De aci înainte vor exista atîtea imagini ale operei cîte stări subiective trăite : şi va fi imposibil de vorbit despre ea. Aberaţia ciudată care confundă cîteva manifestări accidentale cu esenţialul experienţei estetice ajunge să facă să dispară chiar obiectul despre care credem că vorbim. Or, al *Cincilea Concert brandemburgic* există ; el e altceva decît ansamblul de stări subiective trăite de auditori în cursul interpretărilor diferite : izvorul comun şi obiectiv al acestor stări. *Tristesse d'Olympio (Tristeţea lui Olimpio)* este un poem, o succesiune de cuvinte, de versuri, de strofe şi nu gruparea chipurilor şi viselor incomunicabile care apar în mintea cititorilor.

Mişcările sensibilităţii, tulburările şi agitaţiile sale, maschează obiectul, care nu este decît un pretext : afec-

tivitatea, prin definiţie, este informă. A reduce experienţa estetică la afectivitate înseamnă a crede că e posibil să sesizezi o operă într-o stare a eului în care orice aspect dispare. Refuzînd această dizolvare a obiectului, experienţa estetică smulge personalitatea din ea însăşi, îi interzice să se abandoneze propriei sale pante, îi impune să se reînchidă peste realitatea operei, să-i adopte conturul. A asculta o simfonie, a citi un poem sau un roman, a privi un tablou, înseamnă a rezista din toate puterile la curgerea şi la mişcările informului, a te abate de la abisurile interioare ale infigurabilului pentru a urma un drum suveran. *Einfühlung*-ul, intuiţionismul bergsonian, nu pot justifica o atît de grosolană confuzie decît identificînd substanţa operei şi substanţa eului. Pentru Bergson, în muzică eul se ascultă, însă realitatea eului nu e altceva decît durata care este esenţa comună a muzicii şi a vieţii interioare. În operă, după teoreticienii *Einfühlung*-ului, eul se surprinde în realitatea sa afectivă, dar se uneşte cu esenţa profundă a operei care este afectivitate. Fie pe plan psihologic, fie pe plan metafizic, se încearcă stabilirea identităţii esenţiale dintre operă şi starea trăită de către subiect în aşa fel încît experienţa afectivă, departe de a ne închide în subiectivitatea cea mai îngustă şi cea mai accidentală, ne-ar oferi, dimpotrivă, chiar realitatea artei. În această problemă, Nietzsche (cel din *Naşterea Tragediei)*, Lipps şi Volkelt, Bergson şi Proust au aproape aceeaşi opinie. Dar nici unul dintre ei n-o justifică. Căci, oricum, e straniu să vezi esenţa artei într-o realitate infigurabilă, să dai operei care e formă, informul drept conţinut. Pe de altă parte, e uşor de răspuns *Einfühlung*-ului că orginea operei este într-o presiune creatoare, nu într-un eveniment afectiv : şi că starea trăită de către spectator nu întîlneşte niciodată starea trăită de către artist. De la origine la realizare, drumul parcurs de operă nu e o succesiune de imagini, ci un lanţ de transfigurări. Interpretarea afectivă a operei duce la nenumărate neînţelegeri : refracţia decisivă a formei metamorfozează sentimentul care-i este

încredinţat şi sugerează o experienţă pe care artistul abia ar putea-o recunoaşte. Ascultînd cutare pasaj din *Messia*, credem că împărtăşim cu Haendel aceeaşi pietate care i-a dictat opera : dar acest pasaj este împrumutat din *duo*-uri erotice compuse pe madrigaluri italiene. Şi să fie oare chiar durerea trăită de Hugo, la moartea fiicei sale, cea exprimată de el şi descoperită de noi în *A Villequier ?*

II

Teoriile contemplaţiei şi ale „vizualităţii“ [1] se opun întemeiat teoriilor emotive. Cînd Mayer îi răspunde lui Lipps : „Eu nu simt, ci contemplu“, cum să nu-l aprobi ?

Pentru Schopenhauer, contemplaţia se opune voinţei de a trăi. El dă ideii de reprezentare mai puţin sensul unei viziuni obiective degajate din afectivitate decît sensul unei viziuni senine, sustrasă pasiunilor vieţii.

Insistînd asupra dezinteresului cunoaşterii artistice, estetica schopenhaueriană se izbeşte mai întîi de obiecţiile lui Nietzsche la *Interesselosigkeit* : experienţa artei nu e în afara existenţei. Însă, pentru teoriile contemplaţiei, dificultatea hotărîtoare este altundeva. Respectînd realitatea formală şi obiectivă a operei, sugerînd just că experienţa estetică este o detaşare de haosul psihologic, ele greşesc asimilînd experienţa operei la receptarea vizuală a unui dat. Acest termen de contemplaţie pe care nu-l evităm decît cu mare greutate, deşi îi cîntărim inexactitatea, denumeşte în mod evident ideea unei reprezentări instantanee, pasivitatea unei atitudini în care noi am lăsa opera să ne „informeze“. Or, nu există contemplaţie estetică, în adevăratul sens al cuvîntului. Opera de artă impune conştiinţei una din activităţile sale cele mai complexe.

[1] Fiedler.

Experienţa admiraţiei, aici, este înşelătoare. Operele care ne plac ne dau uneori iluzia unei contemplaţii pasive ; ne dăruim lor aşa cum ne dăruim soarelui şi mării. Însă această fericită beatitudine este o consecinţă. Cîte perplexităţi şi cîte eforturi înainte de a o cunoaşte ! Natură secundă, obişnuinţa nu ne revelă deloc prima natură pentru că o transformă : rezultatul unui proces nu permite să facem teoria acestuia. A putea, în sfîrşit, ţine opera sub o singură privire presupune că am defrişat-o şi am parcurs-o în toate sensurile. Aşa cum „lungile înlănţuiri cauzale“, prin efectul exerciţiului, se schimbă în intuiţii instantanee, la fel explorarea şovăitoare a operei devine o contemplaţie. Dar admiraţia a trebuit trăită ca interogaţie şi ca cercetare înainte de a-i gusta siguranţa şi abandonul. Ştiu pe de rost *Le Balcon (Balconul)* şi *Paroles sur la Dune (Cuvinte despre Dune),* cunosc cele mai mici detalii din *Venus şi organistul,* lunga curbă de somn şi de voluptate care revarsă carnea lăptoasă peste catifeaua violetă şi apleacă trupul tînărului muzician, în timp ce verticala orgilor ne aminteşte de cea a plopilor înălţîndu-se spre cer... Însă nu această viziune mută şi familiară ca un vis ne dă cea mai justă imagine a experienţei estetice. „Cine merge la Salon, e pierdut ; cine merge în muzee, e vindecat“, spune undeva Alain. Şi, fără îndoială, judecata în muzee e mai uşoară. Dar tocmai în contactul cu opera nouă experienţa estetică îşi descoperă adevărata natură, bîjbîielile şi interogaţiile sale, apelul său la resursele spiritului şi ale culturii, jocul său de perspective şi de confruntări. Voi spune chiar că nu există admiraţie lucidă şi vie care să nu aibă puterea şi nevoia de a regăsi, sub solul său netezit, urmele încă proaspete ale demersurilor anterioare. Şi că orice privire asupra operei, dacă e sinceră şi profundă, amplifică amintirea ei. Pe soclul ei vedem mişcîndu-se capodopera, de fiecare dată cînd e într-adevăr privită...

III

Experienţa estetică este un act. Însă de ce natură ?

*

Experienţa estetică începe prin perceperea operei, dar nu se pune problema reducerii ei la o percepere. Psihologia *Gestalt*-ului conciliază caracterul nemijlocit al percepţiei şi realitatea ei de act sintetic. Nici construcţie a spiritului, nici receptare pasivă a unui dat, percepţia apare la teoreticienii *Gestalt*-ului ca o percepere imediată şi sintetică a formelor. Dar sinteza perceptivă are loc la nivel senzorial : senzaţia sesizează imediat structurile. Astfel se vede ceea ce separă percepţia — fie ea sintetică — de experienţa operei : sinteza estetică mobilizează toate forţele spiritului.

La un anumit nivel de complexitate, percepţia nu face oare apel, şi ea, la spirit în deplinătatea lui ? Se poate crede că analizele gestaltiste nu se aplică decît la structurile elementare. Fără îndoială, dincolo de „formele privilegiate“ [1], aceste teorii privesc deopotrivă perceperea formelor complexe, neregulate, raporturile figurii şi fondului, organizarea interioară a figurii, anumite raporturi între forme. Dar forţa lor slăbeşte pe măsură ce ne îndepărtăm de formele „privilegiate“ : el nu depăşeşte planul unui fel de geometrie elementară. *Gestaltismul* nu dă socoteală de perceperea unui obiect. A vedea un obiect — un arbore, un chip, o lampă — implică altceva, cu totul altceva decît capacitatea sintetică a simţurilor : mobilizarea gîndirii, a limbajului, a amintirilor. Experienţa obiectelor este o percepere în care intervin toate forţele inteligenţei. Dar, tot aşa cum experienţa estetică nu se reduce la perceperea senzorială, ea nu se reduce la o cunoaştere prin percepere.

[1] Adică formele „regulate, simple, simetrice“.

În cunoaşterea perceptivă, spiritul descompune datul şi-l recompune, degajă detaliile şi le organizează relaţiile. A percepe înseamnă a constitui un obiect, iar obiectul este constituit cînd spiritul a pus în raport datul senzorial cu sistemul de referinţe de care el dispune. Or, e evident că experienţa estetică implică o percepere de acest gen. Şi trebuie mai întîi să vedem opera de artă aşa cum vedem un obiect. Însă copilul căruia îi citesc acest poem îl ascultă aşa cum mă ascultă cînd îi vorbesc ; dacă îi arăt acest tablou, îl priveşte aşa cum priveşte grădina prin fereastră. Perceperea naturală a operei de artă reduce poemul doar la un ansamblu de cuvinte îndreptate spre un obscur sens prozaic, tabloul doar la un peisaj sau o scenă ale căror elemente le identificăm aşa cum am face-o în realitate : iar muzica, pentru perceperea noastră, nu e decît un zgomot prelungit. Or, experienţa estetică nu începe decît în momentul în care această percepere naturală devine obiectul unei perceperi tehnice. Mult mai mult decît cu perceperea arborelui, chipului, lămpii, perceperea artistică se înrudeşte cu modul în care anatomistul percepe inima omului, chimistul — clorul, hidrogenul, fizicianul — planul înclinat sau prisma, psihologul experimental — reacţiile periferice ale emoţiei... Pentru a fi constituit, obiectul artistic cere să fie legat nu numai de referinţe generale, ca obiectul natural, ci de referinţe tehnice, ca obiectul experienţei ştiinţifice.

Rămîne de apreciat importanţa acestei cunoaşteri tehnice.

*

Iată-mă în faţa unui poem, de exemplu *Balconul* de Baudelaire. Dincolo de sensul prozaic, obiect al perceperii naturale, şi, în mare parte, *împotriva* acestui sens prozaic, eu constitui poemul în realitatea sa tehnică. În locul cuvintelor, al frazelor şi paragrafelor, eu văd grupe de silabe, de versuri, de strofe. Ştiu că acest poem nu

ține de nici o formă fixă ; că nu e vorba nici de un sonet, nici de o odă, nici de o elegie. Chiar dacă nu știu nimic despre carte sau despre autor, examenul tehnic al acestor strofe ajunge pentru a le data aproximativ : independența în raport cu formele fixe, libertatea prozodică indică perioada post-romantică. Notez că fiecare strofă începe și sfîrșește prin același vers și, dacă e suficientă competența mea, pot apropia acest artificiu de triolet. Numărul mare de versuri exclamative mă trimite la ideea unei literaturi lirice, patetice, confidențiale etc. Însă acestea sînt considerațiile cele mai superficiale și cele mai evidente. Cunoașterea tehnică a unui poem presupune identificarea a tot ceea ce, în poem, diferă de ceea ce ar fi tălmăcirea sa prozaică : conștiința mișcării ritmice care antrenează cuvintele într-o horă în care lanțurile prozei se desfac, sentimentul acelei profunde și tainice alterări care cucerește fiecare vocabulă și o deturnează de la sensul ei uzual. A constitui un poem ca obiect tehnic, înseamnă a-i percepe elementele ritmice și metaforice : a da „frumuseții mîngîierilor", „parfumului sîngelui", nopții groase ca un perete, acelui suflu pe care iubitul poate să-l bea, „sorilor întineriți", „mîinilor prietene" funcția și sensul lor metonimice ; a percepe ritmurile și raporturile lor, a nota, în acest poem precis, contrastele și alternanțele perioadei și ale exclamațiilor, acest contrapunct de voci diverse, exclamative și interogative, care dispar încetișor în amintire și în vis, apoi se deșteaptă brusc...

A simți ca figură ceea ce este figură, ca ritm ceea ce este ritm ne angajează mult mai profund în cunoașterea poemului decît a cunoaște, spre exemplu, că *Balconul* a fost inspirat lui Baudelaire de amanta sa Jeanne Duval, decît de a apropia cutare vers de Baudelaire de cutare vers de Vigny, ultima strofă de o strofă de Lamartine sau de un pasaj din *Troilus și Cresida* — sau chiar decît a corela concepția despre dragoste și despre amintire care apare în acest poem cu un anumit moment din istoria sensibilității. Exegeza tehnică privește opera de

artă mai direct decît comentariul său psihologic, istoric sau sociologic : ea descoperă opera însăși în loc să nu-i descopere decît împrejurimile.

Pare chiar anevoios de marcat limitele cunoașterii tehnice. Poți oare percepe opera în realitatea ei tehnică fără să-ți dai seama de valoarea ei ? Între structurile pe care le reperează perceperea științifică și cele ale perceperii estetice există o diferență fundamentală : obiectul perceperii estetice este valoare și nu poate fi văzut decît sub acest unghi. Însă pot oare să remarc această figură, această metaforă, această catahreză, această metonimie, acest contrast sau această analogie ritmică fără a le resimți drept elemente ale valorii totale a poemului — fără a aprecia, fără a-mi plăcea ? În consecință, perceperea tehnică nu permite oare să atingi tot ceea ce este posibil de atins, nu dă oare ultimul verdict ?

Într-un tablou, perceperea tehnică dă culorilor și liniilor numele lor precis : peruzea, pămînt de Siena, lac de garanță roz, arabesc... Ea identifică procedeele : modelat, degradat, aplat, modulație... Însă ea face mult mai mult : descoperă raporturile între aceste elemente. În consecință, nu atinge ea esența însăși a tabloului ? În cartea sa *D'Eugène Delacroix au néo-Impresionisme (De la Eugène Delacroix la Neoimpresionism)* Signac procedează la o analiză a lucrării *Femei din Alger* care, pur tehnică, poate părea exhaustivă. A nota că portocaliul-roșu al corsajului purtat de către femeia care este pe jumătate întinsă în stînga tabloului e complementar cu bleu-verdele căptușelii, este o remarcă tehnică ce reprezintă, în același timp, o percepere de valoare, pentru că aceste tente complementare se exaltă și se armonizează. A descoperi folosirea tonului pe ton sau a tentelor aproape identice (pe pantalonul verde pe care-l poartă aceeași femeie, și care este împestrițat cu desene galbene, sau în alăturarea faianțelor albastre și galbene), înseamnă totodată „a realiza" valori, pentru că înseamnă a percepe o armonie legată de acordul elementelor asemănătoare. Dacă urmărim o astfel de analiză de André Lhote, remar-

căm că ea este în ordinea analizei geometrice la fel de pur tehnică precum cea a lui Signac în ordinea combinațiilor cromatice — și că are pretenția de a epuiza realitatea estetică a tabloului. A descoperi în tabloul *Cocheta* de Watteau, de exemplu, opoziția curbelor și a arhitecturii lineare, nu înseamnă oare a degaja, cu legea compoziției sale, chiar valoarea sa, secretul său ?

Și totuși, oricît de mare ar fi cuprinderea cunoașterii tehnice, simțim că ea nu încheie experiența estetică. E cale lungă de la perceperea tehnică cea mai ascuțită la ceea ce numim în mod confuz a înțelege, a simți, a iubi.

*

Intimitatea și justețea relației noastre cu opera nu sînt întotdeauna în funcție de precizia analizei tehnice. Gustul poate fi mult dincoace de această analiză, sau, dimpotrivă, mult dincolo : nu există conexiune necesară. Cutare profesor de stilistică sau de prozodie, deși îi „demonstrează" perfect, este incapabil să înțeleagă poeții ; incapabil de-a analiza precis o sonată sau un tablou, eu pot fi în contact foarte strîns cu muzica sau cu pictura. Berlioz era desigur mai capabil decît Baudelaire să analizeze tehnic *Preludiul* din *Tristan* ; însă Baudelaire simțea acest *Preludiu* mai bine decît Berlioz. Ingres putea vorbi despre tablourile lui Delacroix mai bine decît Baudelaire, însă Baudelaire e acela care trăia într-adevăr tablourile lui Delacroix. Literații au înțeles adesea mai bine pictorii : totuși, ei îi iubeau și vorbeau despre ei ca „literați".

Aceste exemple permit să apreciem dificultatea problemei, pentru că ele arată că artistul însuși nu scapă de limitele înțelegerii tehnice. Că un istoric, un psiholog sau chiar un teoretician al prozodiei sau al stilului rămîne în mod fundamental străin operei pe care o comentează : nimic mai natural. Însă competența sa tehnică nu e demnă de încredere, pentru că el nu practică arta despre care vorbește : se poate crede că el este incapabil să

trăiască pînă la capăt adevărata experiență a artei. Dar această neputință izbucnește și la artist. Corot îl detestă pe Manet, Manet pe Van Gogh și pe Renoir, Cézanne pe Gauguin și pe Van Gogh, Renoir pe Seurat. Michelangelo îi disprețuiește pe flamanzi („Toată această pictură, deși ar putea plăcea unor anumiți ochi, este făcută realmente fără rațiune și fără artă, fără simetrie și fără proporții, fără discernămînt, fără alegere și fără certitudine, pe scurt, fără substanță și fără nerv") și-l judecă sever pe da Vinci. Goethe îi consideră pe Töpffer și pe Béranger genii, iar pe Hugo — un tînăr destul de bine dotat care nu va merge prea departe „Cîtă lipsă de artă în toate acestea ! Totul e pe dos : personajele fac ceea ce n-ar trebui să facă... E o lipsă extraordinară de artă !" Tolstoi, care consideră *Amintiri din Casa Morților* drept o capodoperă a literaturii ruse, vorbește în acești termeni despre *Frații Karamazov*. Totuși, Renoir poate vorbi de Seurat, Goethe de Hugo, Tolstoi de Dostoievski cu o extremă precizie. În cunoașterea tehnică, ei merg cît de departe se poate merge. Dacă nu ajung la operă, asta dovedește că înțelegerea tehnică nu le permite să meargă pînă la capăt.

Ar fi derizoriu să se opună cunoașterea tehnică și experiența estetică. Faptul că una nu se poate reduce la cealaltă, că ele nu depind una de alta, nu dovedește nici că sînt rivale, nici că nu sînt în raport una cu cealaltă. Dacă nu se unesc în mod necesar, se reclamă constant una pe cealaltă. Cunoașterea tehnică nu dă naștere gustului, dar îl pregătește și-l potențează ; iar gustul aspiră să se îmbogățească încorporîndu-și tehnicitatea. Opoziția dintre conștiință și plăcere e frecventă dar arbitrară : plăcerea este cu atît mai puternică cu cît ea se bizuie pe o percepere mai bogată și mai precisă. Însă rămîne cert că nu cunoașterea tehnică e cea care desăvîrșește ori constituie experiența operei de artă.

Cunoașterea tehnică nu implică neapărat această cunoaștere intimă și directă a operei care e în același timp înțelegere și dragoste, și care este totala revelație a aces-

teia. Descoperind opera nu numai ca structură naturală, nu numai ca structură tehnică, ci şi ca structură estetică, cunoaşterea tehnică impune valori, dar aceste valori nu sînt pentru ea decît obiectele unei judecăţi de fapt. Ea constată : ea nu resimte, nici nu asumă. Or, rezultatul experienţei estetice este o viziune a operei care şi-o asumă ca valoare.

*

Această distanţă între cunoaşterea tehnică şi experienţa veritabilă a operei este oare distanţa dintre cunoaşterea generală şi cunoaşterea particulară ? Se poate crede.

Ce-i lipseşte cunoaşterii tehnice dacă nu intimitatea ? Or, intimitatea presupune o luare în stăpînire a operei chiar în particularitatea ei, în esenţa ei individuală şi incomparabilă. A arăta insuficienţa cunoaşterii tehnice înseamnă cel mai adesea a o prezenta ca experienţă generală, exterioară şi, în consecinţă, superficială a unui obiect care, fiind o individualitate ireductibilă, nu poate să se dăruie deplin decît unei viziuni concrete, adică particulare. Fără îndoială, pe planul viziunii tehnice, acestea sînt manifestări particulare pe care le relev : *această* metaforă, *acest* ritm, *acest* acord de complementarii. Dar dacă le reperez, o fac pentru că le caut în numele principiilor generale, pentru că ştiu, din cunoştinţe anterioare şi teoretice, că metafora, ritmul, acordul complementariilor sînt mijloace ale artei. Dacă analiza tehnică descoperă valorile operei concrete, le vede *hic et nunc*, acest lucru e în funcţie de valorile generale de la care porneşte, André Lhote analizează *Cocheta* în funcţie de invariantele plastice pe care le-a stabilit, Signac analizează *Femei din Alger* în funcţie de faimoasele legi ale maestrului său Seurat. („Arta înseamnă Armonia, analogia contrariilor, analogia asemănărilor de ton, tentă, linie, considerate prin dominantă şi sub influenţa unei lumini de combinaţii vesele, calme sau triste...") aşa cum Pius Servien analizează cutare frază din Chateaubriand plecînd de

la legile ritmice a căror doctrină a enunţat-o sau Maurice Grammont — cutare vers de Racine în funcţie de principiile unei armonii fondate pe dispunerea vocalelor. Dar poate să-mi placă această frază de Chateaubriand — *La lune brillait au milieu d'un azur sans tache* [1] — sau acest vers din Racine — *Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée* [2] — fără a le altera ritmul ; şi a degaja legea numerică, lege care supraveghează dispunerea silabelor accentuate sau jocul vocalelor nu implică deloc această intimitate profundă cu opera care este adeziune, pentru că este apropiere efectivă a valorii. A aborda opera particulară în funcţie de cadrele generale înseamnă a omite particularitatea care nu se înserează niciodată exact în astfel de cadre : opera autentică e întotdeauna ceva inedit şi surprinzător. Pentru ca comentariul tehnic să epuizeze opera la care se referă, ar trebui ca arta să fie o logică. Însă ea este o invenţie.

Insuficienţa cunoaşterii tehnice este cu atît mai evidentă cu cît precizia ei o subliniază mai mult, şi cu atît mai remarcabilă cu cît e mai frecventă : arta a atras întotdeauna o mulţime de comentatori cărora însăşi ştiinţa lor le serveşte drept scuză şi compensaţie a insensibilităţii. Dar dacă eşecul tehnicii se datorează faptului că, înlănţuită în cadre generale, scapă acest „unic" care e opera, atunci cunoaşterea teoretică se opune mult mai mult decît cunoaşterea tehnică intimităţii experienţei. Tehnicianul nu e singurul căruia „îi scapă" opera. De fiecare dată cînd îi aplic cadre şi criterii prealabile, că e vorba de noţiuni tehnice sau de noţiuni imprecise care stăpînesc reacţiile noastre convenţionale, denaturez opera pe care o privesc. Există o cunoaştere generală de ordin estetic, după cum există o cunoaştere generală de ordin tehnic.

Pe de altă parte, dacă cunoaşterea teoretică (estetică sau tehnică) este insuficientă, asta nu e numai din cauza

[1] *Luna strălucea în mijlocul azurului senin.*
[2] *Unde vă părăsiră aţi pierit.*

generalităţii sale. Cunoaşterea tehnică poate fi cunoaştere concretă, adică a comenta opera foarte de aproape, a o percepe în particularităţile şi inovaţiile sale, a purcede la descoperirea ei. Dar chiar atunci, ea rămîne separată de operă pentru că este indiferentă faţă de ea. Experienţa veritabilă e dincolo de obiectivitate, aşa cum e dincolo de teoretic. Viziune a particularului şi adeziune la acest particular pe care-l sesizează, cunoaştere ferventă a operei ca individualitate ireductibilă, descoperă şi, în acelaşi timp, îşi asumă valorile.

*

Iată de ce sîntem tentaţi să subscriem la termenii prin care Boris de Schloezer, în cartea sa *Introduction à J.-S. Bach (Introducere la J.-S. Bach)*, defineşte experienţa estetică drept experienţă a operei ca „idee concretă", ca „quiditate". Cunoaşterea operei este o revelaţie a fiinţei intime şi incomparabile a operei, revelaţie pentru care iubirea e mai mult o condiţie decît o consecinţă ; viziunea operei ca idee concretă nu se poate efectua decît în iubire. Nu pot vedea opera *in concreto* fără să-mi placă, şi nu poate să-mi placă fără s-o văd *in concreto*. Particularitatea şi fervoarea sînt inseparabile, formează un act unic de cunoaştere. Experienţa estetică se află în felul acesta complet definită pe planul cunoaşterii, pentru că dragostea, departe de a proveni dintr-o reacţie a sensibilităţii sau dintr-o judecată intelectuală, se întoarce la acest act de cunoaştere — cunoaştere concretă, „cunoaştere prin suflet", „cunoaştere erotică".

„Obiectul cunoaşterii (estetice) este o realitate ideală şi concretă, o „vorbă" care se află aici incarnată, un lucru deosebit şi care trebuie să rămînă ca atare, unic în genul său, în timp ce îl cunosc... Cunoaşterea estetică pe care o am despre operă nu se realizează în judecăţi, ea nu constă în a reduce acest sistem sonor la un gen sau altul, în a raporta „ceva" la „altceva" ; „ceva" rămîne mereu „ceva", o individualitate ireductibilă şi de îndată ce o cunosc raţional, de îndată ce o judec, o pierd.

„...Spun pasiune în sensul de cunoaştere prin participare sau de comuniune... De ce-mi place atît de mult această muzică ? Pentru acelaşi motiv în fond pentru care îmi place cutare sau cutare persoană : pentru că sînt eu, pentru că e ea, cum spune Montaigne [1]..."

IV

E puţin spus că Boris de Schloezer a ridicat aci o problemă importantă. Mi se pare că problema ţine în suspensie natura şi posibilitatea însăşi a Esteticii. Dacă e adevărat că, fără a părăsi planul cunoaşterii, al viziunii, experienţa estetică poate să se realizeze în deplinătatea ei, dacă e adevărat că cunoaşterea concretă e unul şi acelaşi lucru cu iubirea, dacă e adevărat că iubirea implicată în cunoaşterea concretă implică propria sa legitimitate, atunci estetica nu e decît analiza relaţiei inexorabile care ne uneşte cu o operă de artă, psihologia unei pasiuni indiscutabile şi indemonstrabile... Dar dacă, revelaţie a operei concrete, experienţa estetică e şi evaluarea acesteia, atunci există în relaţia noastră cu opera de artă o parte conştientă, gîndită, o parte pe care conştiinţa o transformă şi o orientează ; şi estetica devine chiar acest act de transformare şi de orientare.

Or, se pare că teoria „cunoaşterii erotice" nu poate fi reţinută.

*

Perceperea concretă a operei ne apropie de experienţa trăită de valoarea sa mult mai mult decît ar putea-o face cunoaşterea generală, fie tehnică, fie estetică. Să ne punem de acord că a vedea este aici foarte aproape de a-ţi plăcea. Pot să constat o valoare fără s-o resimt, fără să o asimilez, dacă o descopăr pornind de la principii generale şi referindu-mă la ele : cadrul, atunci, te îm-

[1] *Introducere la J.-S. Bach*, pp. 54—56.

piedică să vezi pînza. Mulţi comentatori desemnează cu precizie elementele estetice ale unui text fără să şi le asume : identificarea particularului cu generalul ajunge la o viziune indiferentă, sau la o apreciere convenţională. Dar a pleca de la particular angajează o relaţie mult mai intimă cu opera. În concret, sîntem fără ghid, înaintăm pe bîjbîite, în beznă, iar lumina ţîşneşte dintr-un şoc care e cel a trăirii. Navigator fără busolă şi fără portulan, abordez poemul ca pe un continent virgin şi imprevizibil, şi deodată şocul unei imagini, unui vers — *La nuit s'épaississait ainsi qu'une cloison...*[1] — mă trezeşte şi-mi deschide ochii. A vedea, aici, nu înseamnă oare a-ţi plăcea, pentru că eu văd ceea ce simt, ceea ce mă emoţionează ?

Fără îndoială. Dar legăturile dintre cunoaştere şi evaluare, oricît de atent ai fi la acest lucru, apar infinit mai subtile şi mai complexe. Desigur, descoperirea personală a operei concrete implică o relaţie trăită, sentimentul unei valori. Însă, pentru a dobîndi întreaga sa forţă şi întreaga sa siguranţă, acest sentiment de valoare trebuie să se transporte şi să se dezvolte pe un plan care nu mai e cel al cunoaşterii, oricît de directă şi de concretă ar fi aceasta.

Pentru o conştiinţă estetică exigentă, cunoaşterea concretă şi evaluarea spontană pe care o angajează desemnează valoarea ca valoare posibilă, mult mai mult decît ca valoare sigură. Dacă sînt un cititor avizat, dacă am reflectat puţin la problemele artei, ştiu că reacţia mea spontană nu poate fi regulă generală. Chiar dacă profesez un subiectivism total, ştiu că, printre impresiile imediate, unele sînt iluzorii şi vor sfîrşi prin a se trăda, iar altele, bine fondate, se vor menţine. *La nuit s'épaississait ainsi qu'une cloison...* Acest şoc care mă opreşte e şocul revelaţiei unei frumuseţi sigure, sau e mai curînd cel al unei surprize, al unei uimiri care-mi rămîne de evaluat ? E ceva aici : dar ce ? Ceva care nu mă lasă indiferent,

[1] Pe nesimţite noaptea prindea să crească lin.

care mă impresionează. Dar sînt oare impresionat de ceea ce mi s-a impus mie însumi ? Emoţia mea aparţine slăbiciunii sau forţei mele ? Pot s-o mărturisesc, sau trebuie s-o tăgăduiesc ? Experienţa estetică refuză să-şi găsească desăvîrşirea în acest prim contact, în această revelaţie emoţionantă dar nesigură, care e oarecum ceea ce ipoteza experimentală este pentru lege : ea reclamă o verificare. În acelaşi timp în care suferim şocul valorii întrezărite, încercăm să i ne sustragem : o ţinem la distanţă pentru a o vedea mai bine şi pentru a-i măsura capacitatea de rezistenţă. Va rezista ea în faţa „fixităţii calme şi profunde a ochilor" ? Se va risipi ca o ceaţă ?

Cunoaşterea concretă întîlneşte imediat acest moment al suspiciunii, această neîncredere, şi ea poate fi incapabilă să-l depăşească. Sînt numeroase exemple de cunoaştere tehnică concretă, extrem de precisă, fără *a priori*, fără postulaţie, legată de text, luminîndu-l nu numai în analogii, ci şi în deosebirile sale, în elementele sale de ruptură şi de inovaţie, şi care, totuşi, rămîne rece, impasibilă. Alături de cel care nu ştie să vadă nimic, pentru că nu ştie decît să identifice şi să reducă, există cel care vede fără să se pronunţe. Tehnicianul indiferent nu e numaidecît un orb. Pot să-mi dau seama de ce e particular, nou, ireductibil în figurile unui poem ca *Balconul*, să încerc această alianţă a familiarului cu sublimul pe care o aduce Baudelaire, şi să-mi întrerup judecata.

Perceperea concretă pune problema evaluării, dar nu o rezolvă. Totul începe, dar nimic nu sfîrşeşte cu ea : momentul esenţial este acela în care, în faţa revelaţiei care vine să ne oprească, ne luăm distanţele şi riscurile noastre. Şi, văzînd bine, pot să refuz să mă pronunţ. Pot, de asemenea, văzînd bine, să mă pronunţ împotriva a ceea ce văd, să resping ceea ce tocmai mi s-a revelat.

Se va spune că cel care respinge vede altfel decît cel care acceptă ? Fără îndoială. Cel care admiră *Balconul* nu-l vede ca cel care-l contestă. Însă cel care contestă nu e neapărat orb la ceea ce contestă : alături de cel care nu vede şi de cel care vede prost pentru că vede

in abstracto, există cel care vede cu precizie, dar care, hotărît lucru, nu iubește. Diferența între viziuni poate fi la fel de bine consecința cît și sursa diferențelor de evaluare. Chiar în fața capodoperei, refuzul nu e întotdeauna orb : poate veni mai puțin din inconștiență decît din opoziția la valori percepute. „E un martelaj penibil și obositor, o adunătură de tropi falși pînă la burlesc, de expresii a căror improprietate se aseamănă cu o parodie. Imaginea nu e niciodată nici justă, nici frumoasă. Noaptea devine un perete, cerul un copac..." Edmond Schérer, care vorbește despre *Balconul* în acești termeni, se înșală în judecată mai mult decît în viziunea sa : căci exact ceea ce el găsește mediocru, noi găsim admirabil. Aici, deosebirea viziunilor provine din divergența judecăților.

Viziunea concretă nu implică în mod necesar adeziunea. Iar adeziunea nu implică propria sa garanție. Poți vedea adevărata valoare fără să ți-o asumi ; însă poți să-ți asumi falsele valori. Căci cunoașterea concretă poate avea drept obiect o operă neautentică : evaluarea pe care o angajează va fi atunci perfect eronată. Cunoașterea concretă este semnul admirației, nu garanția operei : problema nu e de a ști dacă opera este văzută *in abstracto* sau *in concreto* (asta e o problemă de psihologie), ci de a ști dacă acest particular, acest „unic", care e întotdeauna obiectul admirației, posedă o valoare adevărată (asta e problema esteticii). Un poem slab nu e cel care se sustrage cunoașterii erotice : e un poem slab, pur și simplu. Operele cele mai mediocre au adesea cei mai înverșunați admiratori și, în măsura în care această admirație este direct asumată, ea este cunoaștere concretă : femeile cele mai urîte au iubiți. Cine știe pe de rost *Le petit épicier de Montrouge (Micul băcan din Montrouge)* sau *Muse, prends ton luth... (Muză, ia-ți lăuta), Au jardin de l'Infante (În grădina Infantei)* sau *Toi et Moi (Tu și Eu)* face act de cunoaștere concretă, asemeni aceluia care își consacră fervoarea poeziilor *Ode*

au vent d'Ouest (Odă vîntului de apus) sau *Elégies de Duino (Elegiile din Duino)*. Versurile lui Baudelaire :

La nuit s'épaississait ainsi qu'une cloison,
Et mes yeux dans le noir devinaient tes prunelles,
Et je buvais ton souffle, ô douceur ! ô poison !
Et tes pieds s'endormaient dans mes mains fraternelles. [1]

Versurile lui Hugo :

Comme le souvenir est voisin du remords !
Comme à pleurer tout nous ramène !
Et que je te sens froide en te touchant, ô mort !
Noir verrou de la porte humaine ! [2]

Cuvintele lui Rimbaud :

Sosit-a toamna ! — Dar pentru ce să regretăm un soare veșnic, de vreme ce sîntem angajați în descoperirea luminii divine, — departe de oamenii care mor prin anotimpuri.

Accentele lui Lautréamont :

Asemeni cîinilor, încerc nevoia de infinit... Nu pot, nu-mi pot satisface această dorință ! Sînt odrasla bărba-

[1] Pe nesimțite noaptea prindea să crească lin,
Și ochii mei privirea cereau să ți-o ghicească,
Și îți sorbeam suflarea, o, farmec, o, venin !
Și-ți adormeam piciorul în mîna mea frățească.

Florile Răului, p. 11, Editura pentru Literatură Universală, 1968, trad. de Al. Philippide

[2] Vecină-i amintirea mereu cu remușcarea
Și după toate cîte-au fost jelești
Cînd te ating, o, moarte, ce rece ți-e suflarea
Negru zăvor al porții omenești !

trad. de Virgil Teodorescu

tului şi a femeii, după cum mi s-a spus. Asta mă umple de uimire... Credeam că sînt ceva mai mult ! sînt obiecte de cunoaştere concretă, de „cunoaştere erotică". Ca de altfel şi aceste versuri de Samain :

Pour moi, je veille, l'âme éparse dans la nuit,
Je veille, coeur tendu vers les lèvres absentes,
Parmi la solitude aux brises carressantes,
Et la lune à travers les arbres me conduit. [1]

Aceste versuri de Anna de Noailles :

Toi, vis, sois innombrable à force de désirs,
De frissons et d'extase... [2]

Această strofă de Lucie Delarue-Mardrus :

Chaque jour est le dernier, puisque
Il ne doit jamais revenir.
Avec son espoir et son risque,
Chargé de passé, d'avenir,
Chaque jour est le dernier, puisque
Il ne doit jamais revenir... [3]

---

[1] Veghez cu duhu-n noapte şi nu e nicăieri,
Cu inima plecată pe buzele absente,
Şi prin singurătatea cu blînde adieri
Pe aleile cu arbori mi-e luna călăuză.

[2] Trăieşte, fii prin forţa dorinţei fără număr,
înfiorări, extaz...

[3] Cu orice zi începe un sfîrşit,
N-ar trebui nicicînd să se întoarcă.
Cu riscul şi speranţa la care-am năzuit,
Trecutul, viitorul ce-o încarcă,
Cu orice zi începe un sfîrşit,
N-ar trebui nicicînd să se întoarcă...

trad. de Virgil Teodorescu

Sau versurile „ilustre" din *Tu şi eu* :

C'est de cette erreur profonde
Que maintenant nous souffrons.
On ne fait pas tenir le monde
derrière un front. [1]

Se va spune oare că *Balconul* şi *Cuvinte despre Dune* suportă cunoaşterea concretă, şi că poemele lui Géraldy sau Samain nu o suportă ? Se va spune oare că operele mediocre, cînd sînt academice, ca *Phèdre (Fedra)* de Pradon, ca *Henriade* sau *Lucrèce (Lucreţia)* de Ponsard, ca *Justice (Dreptatea)* de Sully Proudhomme, sînt obiectul unei cunoaşteri abstracte şi „retorice" şi, cînd sînt „facile", sînt obiectul unei experienţe pur sentimentale ? Se va spune oare că nu poţi vedea cu adevărat cînd nu e nimic de văzut şi că, dacă e ceva de văzut, nu poţi vedea fără să-ţi placă ?

După Boris de Schloezer, mai ales, aşa cum cunoaşterea operei ca idee concretă implică pasiunea, tot aşa posibilitatea cunoaşterii erotice implică valoarea operei. Nu poţi cunoaşte *in concreto* decît ceea ce există : şi, despre operele frumoase n-am putea spune nimic altceva decît că există. Cunoaşterea erotică poartă în ea însăşi justificarea ei estetică ; iar o judecată de valoare se reduce la o judecată de existenţă. Deosebirea dintre modurile de cunoaştere angajează deosebirea dintre modurile de existenţă, iar diferenţa dintre modurile de existenţă e acelaşi lucru cu diferenţa dintre gradele valorii. Cunoaşterea generală are drept obiect opera care este un compozeu ; cunoaşterea concretă se aplică la o operă organică ; compozeul corespunde nonvalorii, după cum organicul co-

---

[1] Îndurarea ce-n voi se-ncheagă
În spatele greşelii se ascunde.
Să nu ţii lumea-ntreagă
Ascunsă după frunte.

trad. de Virgil Teodorescu

respunde valorii. Cît despre cunoaşterea concretă, ea e singura dovadă a valorii pe care o putem aduce. Aşa cum, despre dragostea noastră pentru cineva e imposibil să aducem o probă exterioară susceptibilă să-l facă pe celălalt să înţeleagă pasiunea noastră pentru o fiinţă pe care n-o vede cu ochii noştri, tot aşa, despre gustul nostru pentru o operă nu există garanţie separabilă de actul viziunii concrete prin care o studiem. „Imposibil de dovedit (contrariul), scrie Boris de Schloezer, cuiva care ar pretinde că *Iupiter* de Mozart nu e decît un compozeu a cărui formulă e atît de largă încît s-ar putea înlocui fără nici un regret finalul, în fugă, prin celălalt, transpus, din *Simfonia în Sol minor*“ [1]. De aceea Baudelaire are dreptate să spună că critica este în mod necesar „parţială, pasionată, politică“. Iar Alain se situează pe o poziţie analoagă de fiecare dată cînd afirmă că, în controversă, unicul argument constă în a arăta interlocutorului ceea ce nu văzuse de la început.

„Şi de ce să rezumi, să alegi, să subliniezi, din moment ce autorul a spus, cred eu, exact ceea ce vroia să spună ? Totuşi, experienţe întîmplătoare m-au făcut să înţeleg ceea ce ar putea să fie critica veritabilă, şi aceasta chiar faţă de opere care par cel mai bine cunoscute. Am intrat deseori în dispută pentru *Le Lys (Crinul din vale)*. Şi n-am observat imediat că cei care pretindeau că rezistă la această mare operă, în realitate nu o cunoşteau“ [2].

Ca şi cum a vedea aceleaşi lucruri ar implica a iubi aceleaşi lucruri în aceeaşi manieră, ca şi cum a nu iubi ar fi acelaşi lucru cu a nu vedea, ca şi cum deosebirea de evaluare n-ar putea să fie decît o deosebire de viziune...

Dar se pare că lucrurile nu stau deloc aşa.

[1] *Introducere la J.-S. Bach*, p. 103.
[2] *Balzac.*

*

Persistenţa (sub atîtea înfăţişări diferite) teoriei care asimilează experienţa estetică unei „cunoaşteri prin suflet“ atestă, pe de o parte, faptul evident că valoarea unei opere se confundă cu structurile acestei opere, că ea este obiectul unei descoperiri şi nu rezultatul unei proiecţii şi, pe de altă parte, faptul, nu mai puţin evident, că experienţa trăită a valorii nu se poate nici înlocui, nici exprima prin argumente intelectuale. Opera este o realitate, o realitate ireductibilă la înţelegere. Şi totuşi, relaţia noastră cu opera, sub forma ei desăvîrşită şi exemplară, nu se reduce la un act de „cunoaştere erotică“, pentru că ea presupune controlul asupra operei.

Opera mediocră e aceea care-şi revelează inexistenţa clătinîndu-se în faţa privirii mele ; opera autentică e cea care se menţine sub privirea mea. Dar despre ce privire este vorba ? Viziunea estetică nu se poate defini ca dezvăluire a unui obiect de cunoaştere. Frumuseţea sau mediocritatea unui poem nu se constată aşa cum se constată prezenţa sau absenţa unui obiect. Pentru cunoaştere, există totdeauna ceva : *Tu şi eu* este un obiect ca şi *Un anotimp în infern, La Madone des Sleepings (Madona din tren)* ca şi *Educaţia sentimentală*. Se va spune că opera valabilă posedă o realitate formală care face din ea un obiect consistent pentru privirea mea, în timp ce opera mediocră nu e decît o mască pusă pe vid ? Dar această inexistenţă a operei mediocre exprimă o judecată, nicidecum o constatare de fapt : banală, academică, facilă, forma nu e absentă. Conştiinţa estetică nu constată prezenţa sau absenţa a ceva, ci reacţionează diferit la opere care sînt întotdeauna nişte prezenţe.

Rămîne de ştiut în numele cărui lucru reacţionează. Dacă ne mulţumim să legăm de cunoaştere reacţia spontană şi incontrolabilă a inimii, dacă refuzăm să ne-o supunem controlului unei judecăţi, nu scăpăm de indiferenţă decît pentru a cădea în iluziile subiectivităţii. Orice teorie cognitivă despre experienţa estetică, dacă

evită demisia obiectivităţii ştiinţifice, ajunge la greşelile subiectivismului : „cunoaşterea prin suflet“ este o tălmăcire intuiţionistă a *Einfühlung*-ului.

A defini experienţa estetică drept o clarviziune care şi-ar purta atestarea în ea însăşi, înseamnă a o identifica cu experienţa umană a dragostei. Dragostea pe care o port acestei femei n-are ca dovadă decît dragostea însăşi : viziunea acestei femei, precis inseparabilă dragostei. Pot oare să spun, în acelaşi fel, că gustul meu pentru această operă este justificat prin el însuşi, printr-o viziune a operei inseparabile acestui gust ? Însă dragostea îşi acceptă subiectivitatea, imanenţa dovezii în ceea ce priveşte experienţa intimă : trăim dragostea cu atît mai mult cu cît o justificăm mai puţin. Dacă ar fi altfel, am iubi cu toţii aceleaşi femei : dar dorim la fel de puţin să le prostituăm pe cele pe care le iubim, pe cît deplîngem faptul că cele urîte au iubiţi. Or, tocmai operele pe care le admirăm sînt acelea pe care vrem să le prostituăm : respingerea capodoperei şi gustul pentru opera mediocră sînt nişte scandaluri. În pragul experienţei estetice se ridică un imperativ de convergenţă, de acord posibil, dacă nu de universalitate, un imperativ de justificare. Arta este o ierarhie, ajunsă la capodopere, la biblioteca ideală, la muzeul imaginar ; şi dacă există, de la acea Elenă pe spinarea Centaurului, pe care Faust o numeşte „unica sa exigenţă“, pînă la acea Gildă a cărei imagine o purtară atîţia G. Is., un Olimp şi o legendă a frumuseţii feminine, înseamnă că femeile sînt şi „lucruri de frumuseţe“. Femeile pe care le iubim sînt incomparabile : dar, comparăm pe cele pe care doar le admirăm cu suveranele lor efemere sau eterne...

Experienţa operei nu se reduce mai mult la experienţa dragostei decît la cea a cunoaşterii. Sentimentul n-aduce decît o dragoste, cunoaşterea nu dă decît un obiect. Însă *un obiect legitim al dragostei* impune mai mult decît o evaluare sentimentală legată de o cunoaştere concretă : o conştiinţă capabilă să evalueze sentimentul pe care i-l sugerează obiectul ei.

Citesc — şi mă opreşte un şoc, o surpriză : văd. (Sau, văd pentru că ştiu că această parte a operei este considerată frumoasă, pentru că leg acest detaliu particular de o figură generală). Cînd nu e decît o analiză ştiinţifică, lectura ajunge la o viziune sensibilă — pozitivă sau retractilă — a operei, oricare ar fi raporturile de succesiune între cunoaştere şi sentiment. Dar cît valorează această reacţie de adeziune sau de refuz ? Sensibilitatea mea nu e decît un eveniment psihologic : nu-şi are dovada în ea însăşi. Remarc detaliile acestor versuri proaste, şi le admir : cum pot scăpa din impas ? Nu voi scăpa niciodată fără bănuiala erorii posibile, fără exigenţa unei justificări. Atunci, menţin la distanţă impresia mea primară, revin pe urmele mele, recitesc, reînviez ecourile sentimentului, le interoghez la lumina unei cunoaşteri mai precise a operei. Fără această oprire, fără această întoarcere înapoi, fără această confruntare a sentimentului imediat şi a unei cunoaşteri îmbogăţite, nu există experienţă estetică demnă de credinţă. Dar, în timpul acestui du-te-vino, ce se petrece ? Reacţia sentimentală se menţine, dispare, sau „virează“.

Se înţelege că o viziune mai precisă sau mai extinsă dă sensibilităţii noi pretexte : se înţelege mai puţin că ea hotărăşte asupra unui sentiment. Încredinţîndu-se lor însele — oricît de tenace am presupune că este confruntarea lor — cunoaşterea şi sensibilitatea s-ar imobiliza într-un echilibru fără ieşire. Forţa care confirmă, recuză sau transformă sentimentul imediat, se aplică la ceea ce cunoaşterea îi dezvăluie, dar nu vine din cunoaştere. Cunoaşterea nu-mi atestă sentimentul mai mult decît sensibilitatea nu se atestă pe sine : dialogul lor nu e fecund decît pentru faptul că e supus vocii care le interoghează. Voce care nu aparţine cunoaşterii concrete mai mult decît sensibilităţii psihologice (a sufletului), şi cu atît mai puţin unei conştiinţe care raţionează, care ar aprecia opera după principii *a priori*. Această voce, lentă în a se pronunţa, dar suverană, este vocea unui Eu transcendent cunoaşterii şi sensibilităţii, transcendent

rațiunii, transcendent mie însumi : un Eu care face corp comun cu o experiență meditată a artei.

Experiența estetică este confruntarea unei cunoașteri concrete și a evaluării spontane pe care ea o implică, cu această experiență generală și reflectată a artei. Opera valabilă nu e cea care constituie obiectul unei cunoașteri erotice, ci aceea care rezistă acestei încercări — acestei judecăți. Opera se revelează ca valoare în fața privirii pentru că valoarea rezidă în realitatea însăși a formei. Dar privirea care descoperă opera ca realitate organică nu e cea a perceperii, în mod simplu lucidă și receptivă : este privirea exigentă a unei conștiințe care evaluează. Valorile n-au realitate decît pe un plan care nu e cel al cunoașterii. A iubi o ființă înseamnă a n-o vedea decît pe ea. A-ți plăcea o operă înseamnă a o vedea în funcție de altceva decît ea însăși : în funcție de o experiență concretă și vie a artei. Valoarea nu poate fi garantată și, cu atît mai puțin, măsurată altfel decît printr-un recurs la această experiență. De aceea nu e exact să definești opera ca particularitate absolută, ca o realitate „unică", care, după termenii lui Focillon s-ar revela pe un fel de „tabula rasa" [1] : dacă conștiința valorii nu solicită, de la operă la operă, o comparație precisă, ea presupune cel puțin relația operei cu o conștiință instruită, saturată... Cînd Baudelaire, vorbind despre critică, spune că trebuie să fie „parțială, pasionată, politică", poate vrea mai puțin să sugereze prin aceasta că ea este o reacție incontrolabilă decît să dea de înțeles că ea presupune întotdeauna un punct de vedere : și acest punct de vedere, departe de a fi cel al reacției mele psihologice, aparține unei conștiințe și unei culturi care îmi orientează tocmai sensibilitatea. Presupunînd că experiența estetică ar fi o relație indiscutabilă între o conștiință și o operă care nu există decît pentru ele însele (în loc de a fi aceeași relație, dar în funcție de o altă relație :

[1] *Généalogie de l'Unique (Genealogia unicului), (Congrès d'Esthétique et de Science de l'Art,* vol. II, p. 121).

cea a unei conștiințe estetice globale a artei în general), ea m-ar închide nu numai în mine însumi, ci și în eul care sînt în momentul în care o efectuez. Ar exista experiențe solitare, incomunicabile, sporadice — nu o experiență de ansamblu, un loc de întîlnire între mine însumi și seamănul meu, nici între mine însumi și mine însumi în diferite momente ale istoriei mele. Or, experiența estetică este tocmai o ordine care presupune relația și comparația elementelor sale.

Evaluarea unei opere e conținută în cunoașterea ei exact în măsura în care practicarea binelui e conținută în viziunea sa. „Nimeni nu e insensibil decît orbește", nu e mai just decît „nimeni nu e răutăcios în mod voit". A iubi întemeiat nu înseamnă numai a vedea, ci a considera că ai dreptate să iubești ceea ce vezi.

*

Legăturile viziunii și evaluării par inextricabile. Trebuie mai întîi să vezi opera, să înveți s-o vezi : dacă critica nu se reduce la o dezvăluire, ea începe prin această dezvăluire. Dacă citesc distrat, sînt în afara stării de a judeca. Pe de altă parte, e adevărat că atitudinea mea față de o operă influențează asupra viziunii mele. A-ți plăcea o operă înseamnă a te simți obligat să-i înviorezi constant viziunea. A nu-ți mai plăcea înseamnă a o lăsa la voia întîmplării, cum lași o grădină.

Ni se întîmplă să reluăm o carte care ne-a plăcut și în care am subliniat mai multe pasaje : nu mai știm să vedem ceea ce am văzut. Dar, dacă nu mai vedem opera în același fel, asta înseamnă că o abordăm cu alte exigențe. Atitudinea noastră s-a schimbat mai mult decît viziunea noastră : judecata hotărăște cunoașterea mai mult decît cunoașterea judecata. Întunecarea viziunii provine din transformarea perspectivei noastre. Și mai curînd decît să spun că nu mai văd aceleași lucruri, e bine să recunosc că nu mai sînt același om.

Cunoaștere și judecată se prezintă în general într-o confuzie psihologică ce acreditează teoria care vede în

cunoaştere principiul judecăţii şi totodată teoria contrară. Dar, în estetică precum în fizică, există „experienţe cruciale". La nivelul unei educaţii şi al unei lucidităţi suficiente, schimbarea atitudinii noastre în prezenţa unei opere este mai sensibilă decît schimbarea viziunii noastre. Această carte care mi-a plăcut, în care am subliniat atîtea pasaje şi pe care o reiau astăzi, e adevărat că n-o mai văd cum o vedeam. Cititorul, de cele mai multe ori, se opreşte aici. Dar dacă lectura este pentru mine o activitate esenţială, dacă am gustul de a compara şi ordona experienţele mele succesive, nu pot decît să încerc să-mi amintesc viziunea de odinioară. Atunci, fiecare însemnare cu creionul, fiecare notă marginală reînvie frumuseţile cu care m-am hrănit. Poate am scris un comentariu despre această operă : îl recitesc. Revăd atunci opera aşa cum am văzut-o, înţeleg de ce am putut s-o îndrăgesc. Dar nu-mi mai place. Şi asta nu atît pentru că o văd insuficient, incomplet, cît pentru că resimt altfel ceea ce mai sînt capabil să văd ca odinioară. Văd încă ceea ce mi-a plăcut altădată în *Salammbô* sau în poemele narative din *La Légende des Siècles (Legenda Secolelor)*, în nimfele ceţoase ale lui Wats sau în capetele de mort ale lui Böcklin : nu pot decît să surîd pentru că am citit *Demonii* şi *Les Fleurs du Mal (Florile Răului)*, pentru că am văzut nimfele lui Cézanne şi chipurile pe care Bruegel sau Grünewald le împrumută morţii. Opera pe care o citesc îmi îmbogăţeşte cunoaşterea despre acest scriitor care nu-mi place deloc şi poate chiar să-mi transforme viziunea, fără să-mi antreneze, pentru aceasta, fervoarea : comentariul lui Maurras asupra lui Mistral mă lămureşte fără să mă convingă. Voi spune atunci că înţeleg importanţa operei, că văd de ce ea suscită atîta admiraţie, dar că „nu-mi spune nimic". Există opere pe care le vedem aşa cum le văd admiratorii lor, fără să le admirăm ; dacă aş vedea această femeie aşa cum o vede iubitul ei, aş iubi-o.

Există o obiectivitate superioară, care nu e deloc neputinţa cunoaşterii ştiinţifice de a iubi, ci puterea de a

ridica ceea ce vezi deasupra reacţiilor judecăţii. Cunoaşterea erotică însăşi pot s-o împărtăşesc fără s-o asum : sînt capabil nu numai să văd fără să iubesc, ci să văd ca şi cum aş iubi, fără să iubesc. Oricine are vocaţia să vorbească despre opere trebuie să poată trăi o astfel de dedublare : criticul trebuie să-şi trăiască propriile păreri preconcepute, dar şi părerile preconcepute ale altora, fără să le adopte în mod necesar. Dacă nu-i place, asta să fie în numele înţelegerii pasiunii ! În virtutea unei astfel de înţelegeri Nietzsche îl contestă pe Wagner, Gide pe Pascal : dar cînd Claudel îl judecă pe Goethe, el nu vede ceea ce condamnă. Cunoaşterea ferventă şi cunoaşterea „critică", în aceste condiţii, nu sînt deosebite una de cealaltă, aşa cum imaginea unei femei e deosebită, pentru cel care o iubeşte, de imaginea ei pentru cel care n-o iubeşte ; între cele dintîi există, mai curînd, opoziţia dintre imaginea dorinţei şi imaginea stingerii ei. E aceeaşi viziune — care s-a îndepărtat în mod misterios.

Reflectînd din nou la fraza lui Alain pe care am citat-o voi spune că cititorul neatent există. Judecînd sever *Crinul din Vale* mulţi nu l-au *văzut* : Sainte-Beuve, care îl citeşte în funcţie de *Volupté (Voluptate)* (şi de resentimentul său), Faguet care, neregăsind aici stilul secolului al XVII-lea, hotărăşte că este „cel mai prost roman" pe care-l cunoaşte, cutare critic al vremii care se întreabă dacă moartea Henriettei este conformă moralei etc. Să arătăm deci frumuseţile cărţii acelora care nu le-au văzut : fulva parfumată, reîntoarcerea lui Felix şi acea mireasmă a strugurilor culeşi care se răspîndeşte peste ziduri ajungînd la doamna de Mortsauf... Cît despre cei incapabili să vadă ceea ce criticul subliniază, ce-i de făcut cu ei ? Să-i sfătuim să nu mai citească... Pînă aici Alain are dreptate : a-ţi plăcea sau a nu-ţi plăcea este totuna cu a vedea sau a nu vedea. Dar, alături de cititorul neatent sau de cititorul orb, există şi cititorul care nu e de aceeaşi părere. Pot să văd frumuseţile desemnate, şi chiar să le descopăr fără ajutor — pentru a le refuza în final. A refuza o operă, cel mai adesea, în-

seamnă a o uita. Dar, dacă mă izbesc de o opinie contrară, trebuie să-mi trezesc viziunea cu singurul scop de a-mi justifica refuzul : discuţia impune o anume comunitate a perceperilor. Şi pentru a relua exemplul cu *Crinul din Vale,* al celui care vede patos acolo unde eu văd lirism, convenţie acolo unde eu văd spontaneitate, clişeu acolo unde eu resimt farmec, arheologie acolo unde eu simt savoare, trebuie să spun nu că el nu vede ca mine, ci că el nu judecă aşa cum judec eu ceea ce, unul şi altul, vedem. Şi, desigur, la capătul controversei, cele două imagini — cea a adeziunii şi cea a refuzului — nu sînt comparabile : dar deosebirea lor, departe de a fi sursa, este rezultatul deosebirii *punctelor de vedere,* deci a judecăţilor.

Celui care obiectează : nu văd, nu simt... nu i se poate răspunde nimic. Dar celui care ne replică : văd ceea ce vedeţi şi dumneavoastră, dar nu judec ca dumneavoastră..., i se poate răspunde, i se poate vorbi. Intervenţia judecăţii permite experienţei estetice să garanteze şi să precizeze valorile, să justifice ceea ce evaluează, să ajungă dacă nu la o universalitate, cel puţin la o obiectivitate a gustului. Ca judecată, experienţa estetică se situează în felul acesta pe planul în care eroarea sau adevărul au un sens, în care nu *orice* are drept de cetate. Despre opera care nu ne vorbeşte spunem că ea „nu ne spune nimic" ; ceea ce pare că suprimă dialogul. Dialogul se reia dacă interogăm această tăcere în faţa operei. Adevărul, aici, nu e ceea ce reprezintă el pentru logică : există mai multe adevăruri despre fiecare lucru : judecăţile diferă. Dar nu toate judecăţile sînt acceptabile, iar judecăţile contradictorii pot fi confruntate şi ordonate, dacă rădăcina opoziţiei lor a fost adusă la lumină. Nu sîntem aici nici pe terenul adevărului teoretic, nici pe cel al contradicţiei sentimentelor. Sîntem pe terenul unei experienţe comunicabile şi controlabile, în care dezacordurile înseşi se înţeleg, se ordonează şi, prin urmare, pot fi diminuate — pe terenul cuvîntului şi al judecăţii.

CAPITOLUL IV

Experienţa operei

A afirma că experienţa estetică este o judecată înseamnă a o deosebi de experienţa inefabilă şi incomunicabilă a dragostei, experienţă cu care s-a vrut adesea să fie confundată ; înseamnă a asigura că ea este cu totul altceva decît supunere mută a unei conştiinţe goale la o operă imperioasă. Întotdeauna interogăm o operă de artă în numele unor anumite exigenţe ; şi nu o putem vedea fără s-o luminăm potrivit anumitor perspective. Altfel spus : experienţa estetică implică o cultură, şi poziţii ale spiritului legate de această cultură. Orice raport calificat între operă şi spectatorul ei trece prin intermediul unei experienţe reflectate şi orientate a artei.

*

Utitz a notat că perceperea artistică diferă de perceperea naturală prin raportarea pe care ea o impune la autorul operei şi la intenţiile sale. (Orice percepere estetică a naturii trezeşte, de asemenea, în mod confuz ideea de Dumnezeu artist ; armoniile naturii cheamă o teodicee). Într-un sens, teoria lui Utitz este discutabilă : ignoranţa în care mă aflu referitor la artist şi la intenţiile sale nu-mi deformează întotdeauna judecata, iar orice critică fondată pe intenţiile autorului este deosebit de fragilă. Dar e adevărat că, în experienţa estetică, alunecăm întotdeauna de la datul imediat, obiect al percepţiei, la elemente care nu sînt date în percepere : opera nu poate fi considerată în mod estetic dacă ne limităm la ea aşa cum perceperea se limitează la obiectul ei. Iată de ce nu e exact să de-

finim experienţa estetică drept o absorbţie a cunoaşterii într-o operă redusă la solitudinea ei, drept „viziune erotică" a unei opere : ea presupune întotdeauna punerea în relaţie a operei cu altceva decît ea însăşi, un joc complex de referinţe şi de raporturi. Pot să ignor totul despre autor şi despre intenţiile lui : nicidecum nu pot ignora că există un autor în spatele operei şi că aceasta este născută dintr-un sistem particular de intenţii. Dacă n-o depăşesc, dacă rămîn prizonier al realităţii sale imediate, dacă nu dispun, pentru a o contempla, de observatorul unei gîndiri şi al unei culturi, opera va fi pentru mine un obiect al naturii şi nu o operă de artă.

*

Ne credem adesea singuri cu opera pe care o admirăm. Şi, în momentul în care descopăr acea operă care entuziasmează, simt că, parcă, m-am mai născut o dată. Dar astea sînt iluzii. Între operă şi mine, există întotdeauna o prezenţă : celelalte opere şi ideea mea despre artă.

Adeziunea cea mai spontană implică şi ea o estetică. Cred că admir fără motiv, dar, că ştiu sau nu, îmi place această operă în numele a ceea ce aştept de la artă. Admiraţia cea mai tăcută, dacă se ascultă pe sine, va recunoaşte că vorbeşte şi că se justifică : „Iată pictura adevărată", „asta e poezie !", „ce roman !" Strigătele inimii, în faţa operei de artă, sînt întotdeauna vocile unei conştiinţe. Nimic comparabil, în acest domeniu, cu reacţiile instinctului sexual sau chiar cu afinităţile simpatiei. Oricît de spontană ar părea, reacţia mea la operă exprimă părerea preconcepută a unei sensibilităţi care nu se confundă cu sensibilitatea mea imediată, pentru că această părere este principiul care-mi orientează reacţia şi pentru că această părere este legată de istoria culturii mele. Iar dacă mi se pare că mă supun autorităţii operei, de fapt nu mă supun decît pentru că am ales-o şi am recunoscut-o.

A-ţi plăcea o operă nu înseamnă a recunoaşte că ea este conformă cu o noţiune abstractă despre artă. Dar nu înseamnă nici a o recepta aşa cum ochiul receptează lumina, urechea, zgomotul, inima, dragostea fulgerătoare : „pentru că era ea, pentru că eram eu". O iubim în numele a ceea ce am învăţat să ne placă şi să cerem artei, şi pentru că ea reuneşte o parte din noi înşine (deopotrivă îndepărtată de imperativele raţiunii şi de supunerea la afectivitate), o parte făcută atît din memoria cît şi din speranţele noastre, din cultura şi din proiectele noastre, şi care exprimă, pe un plan specific, totalitatea care ne constituie.

De-a lungul istoriei lor, oamenii au îndrăgit rînd pe rînd operele care le vorbesc despre Dumnezeu şi pe cele care sugerează dominaţia lor asupra lumii ; pe cele care evocă prezenţele sacre care le domină viaţa, fie acestea implorarea sau exorcismul, şi pe cele care celebrează doar caracterul sacru al omului ; operele care se asociază limbajului cunoaşterii şi pe cele care regăsesc visul în galaxiile sau în minele sale subterane ; pe cele care închid individul în excepţia sa şi pe cele care-l înalţă la comuniune ; operele care au glorificat lumea, pe cele care au dezvăluit-o şi pe cele care, acum, o distrug. Şi de fiecare dată, acest lucru s-a petrecut cu sentimentul că vocea care îi emoţiona nu putea să nu-i emoţioneze, ca şi cum opera acţiona în virtutea unei autorităţi absolute, a unei eficacităţi naturale, aşa cum o forţă materială acţionează asupra unui corp. Dar dacă această voce îi emoţionează, e pentru că oamenii au hotărît s-o asculte şi că ea însăşi a hotărît să fie ascultată de ei. Această prezenţă, care ajunge pînă la ei, este singura care poate trece prin uşa pe care au deschis-o. Această autoritate pe care o suportă s-au decis s-o suporte. Opera, oricare ar fi, ne emoţionează prin tot ceea ce sîntem — prin tot ceea ce ştim, vrem, gîndim, iubim : şi ea nu ne poate emoţiona, oricît de irezistibilă ar părea, decît acordîndu-se cu această confuză şi imperioasă totalitate.

Nici o operă nu acţionează asupra conştiinţei ca zgomotul asupra timpanului, sau ca lumina asupra retinei : opera nu acţionează decît pentru că noi consimţim ca ea să acţioneze. A o vedea, a o simţi, a o îndrăgi înseamnă a o confrunta cu experienţa şi cu conştiinţa noastră despre artă. Se înţelege de la sine că n-o măsurăm după principii teoretice şi imuabile, întrucît conştiinţa noastră estetică e născută chiar din artă şi că fiecare operă cu adevărat nouă o modelează şi o lărgeşte. Dar experienţa estetică nu se opune mai puţin reacţiilor instinctului decît deducţiilor logicii : pe lîngă trecutul unei culturi, ea implică inevitabil poziţiile şi presupunerile spiritului.

*

Naivitatea însăşi are estetica ei. Naivitatea copilului reacţionînd după instinct la muzica pe care o aude, la tabloul pe care i-l arăţi, la povestea pe care o citeşte sau pe care i-o povesteşti nu ţine de experienţa artistică : experienţa artistică se va naşte încet, greoi, dintr-o nebuloasă care e cea a sensibilităţii naturale, şi nu e chiar sigur că ea se va naşte. Cît despre reacţia spectatorului incompetent, ea nu se eliberează de natură decît pentru a păşi pe urmele convenţiei. Dar, dacă reflexul naturii şi conformismul prejudecăţii nu ţin de experienţa artistică, există o altă naivitate care ţine de ea. Voinţă de naivitate, voinţă aleasă şi meditată, naivitatea, în artă, fie a creatorului, fie a judecătorului, este o estetică precum celelalte, ba mai mult : o estetică ce vine după celelalte, care implică existenţa celorlalte şi intenţia de a se elibera de ele. Aspiraţia către naivitatea originară este reacţia unei culturi saturate, iar neoprimitivismele (că se numesc prerafaelism sau suprarealism) sînt, dintre toate mişcările, cele mai puţin primitive cu putinţă. Estetica simplităţii, a denudării, a eficacităţii directe (de la Lamartine la Verlaine, de la Francis Jammes la Jacques Prévert) nu e cîtuşi de puţin naivă, pentru că vine după didacticism, elocinţă, preţiozitate. A opune pe Botticelli lui Rafael, pe Lautréamont sau arta sumeriană lui Racine sau lui da Vinci, pe Ossian lui

Delille, înseamnă a opune o estetică alteia, nicidecum o artă directă unei arte cultivate şi deliberate. Refuzul artificiului este o doctrină, nu o stare naturală : în artă, pentru creator ca şi pentru martorul său, nu există naivitate.

Vameşul Rousseau nu se consideră un pictor naiv ; el încearcă să imite pînzele din muzee, pe care le venerează, iar ceea ce numim naivitate la el este distanţa între propriile-i pînze şi „capodopere". Tot aşa, admiratorii moderni ai lui Van Eyck sau Giotto au simţit drept o ingenuitate miraculoasă ceea ce detractorii lor numeau primitivitate şi stîngăcie : dezacordul lor cu arta lui Rafael şi Tiţian. Naivitatea nu se defineşte prin ea însăşi, ci întotdeauna prin opoziţie la o stare a artei brusc resimţită ca artificiu. De aceea, Gide din primele *Nourritures (Fructele pămîntului)* nu voia decît „să pună pe pămînt un picior gol" : dar a se dezgoli a însemnat pentru el a arunca veşmintele simbolismului şi a lua altele. Ce reprezintă, la urma urmei, ceea ce este direct, imediat eficace în arta anumitor romancieri americani, imunitatea lor faţă de părerile preconcepute ale inteligenţei şi culturii ? Pentru ei, o retorică moştenită de la realismul european al secolului al XIX-lea ; pentru noi, eliberarea unei arte pe care a exasperat-o inteligenţa. E frecvent ca o artă nouă să dea sentimentul că o mînă dezgolită a fost pusă pe o lume virgină : nuditatea este contactul cu un veşmînt nou. Cel care crede că îndepărtează cu un gest cugetări şi teorii şi că oferă tabloului, poemului, sonatei, un suflet lipsit de farmec, numeşte inocenţă o nouă şiretenie, virginitatea — o nouă perspectivă a spiritului. Cu bijuterii de-o para, se pare că Verlaine a respins artificiile şi a scos în sfîrşit la lumină natura pură : dar a schimbat doar artificiul. Ceea ce resimţim ca natură e artificiul pe care tocmai l-am descoperit ; artificiul nu e niciodată decît firescul celorlalţi. De îndată ce dobîndeşte conştiinţă de sine, arta cea mai apropiată şi cea mai

îndrăgostită de puritatea originară trebuie să suspine cu Rimbaud : „*Comme les oiseaux et les sources sont loin !*“ [1]

Odată cu reacţia contemporană la artă, ni se întîmplă în mod paradoxal să regăsim, pe terenul cel mai saturat cu putinţă de inteligenţă şi de cultură, o iluzie comparabilă. Arta contemporană nu se opune inteligenţei aşa cum s-a opus romantismul : ceea ce nu înseamnă că se opune cu mai puţină hotărîre. Redusă la limbajul său specific, arta noastră reclamă contactul direct al unei realităţi particulare cu o sensibilitate particulară, în afară de orice intermediar intelectual. Ea este prima care se străduieşte să-şi întîlnească spectatorul în afara valorilor culturii şi spiritului, refuzînd totodată terenul de întîlnire pe care l-au constituit în mod tradiţional zeii şi idolii, sentimentele sau evidenţele raţiunii. Dacă poate părea ciudat să vezi în acest secol gustul pentru artele barbare amestecîndu-se cu gustul pentru cele mai subtile alchimii, e pentru că aceste alchimii nu vin din inteligenţă : subtilitatea, extremul rafinament pe care-l sugerează poemele lui Mallarmé ca şi pînzele lui Cézanne, Juan Gris sau Braque nu atestă natura lor intelectuală ci mai curînd dificultatea, raritatea, ciudăţenia unui efort care constrînge opera să se cristalizeze prin ea însăşi după o logică internă în care nu mai recunoaştem logicile tradiţionale ale inteligenţei sau ale sentimentului. Tocmai pentru că aceste opere încearcă, pentru a se elibera de inteligenţă, un efort extraordinar, ele ne sugerează prezenţa unei inteligenţe extraordinare : ele sînt primele care se vor incomprehensibile. Există o legătură între arta precolumbiană şi Cézanne, între poezia sumeriană şi poezia lui Mallarmé — iar această legătură, un Klee şi un Breton o fac suficient să apară : arta purităţii, ca şi arta inconştientului, este o denunţare a inteligenţei, un efort pentru a fonda opera pe un sol ireductibil şi originar. Un pictor nu e decît un ochi, un muzician — o ureche, un poet — un limbaj : arta timpului nostru

[1] *Departe sînt şi păsări şi izvoare.*

visează la o operă elementară, obiect al unei conştiinţe nude.

Arta regăseşte astfel iluziile naivităţii. Căci, după cum ceea ce este esenţial nu se confundă cu ceea ce este nemijlocit şi imediat, nici naivitatea în artă nu se confundă cu natura. Dacă realitatea specifică artei este realitatea ei esenţială, ea e aceea pe care n-o descoperim decît după toate celelalte : experienţa extremă şi ultimă, cea mai puţin directă, cea mai puţin naturală cu putinţă. Voinţa unei arte purificate de sensibilitate şi de inteligenţă, sau lipsită de tradiţii, voinţa unei reîntoarceri la elementar implică conştiinţa şi saturaţia a tot ceea ce vrem să respingem. Operele artei moderne, care vor să ne vorbească în limbajul obscur şi peremptoriu al naturii, nu ne emoţionează decît prin critica intelectuală din care s-au născut. Pentru a le primi, după dorinţa lor, *ca lucruri*, trebuie să înţelegem teoria care justifică această dorinţă. Şi această artă care, în om, nu se adresează decît conştiinţei sale despre artă presupune, ca toate celelalte, o noţiune despre om. Pictura devenită „logică colorată“, poezia — „iniţiativă a cuvintelor“ ne impun o imagine nouă despre om : cea a unei fiinţe separate de zei şi de lume, aşa cum odinioară le-a fost supusă ori aliată.

*

Tot aşa, drumul care ne permite să ajungem la această artă care se vrea eliberată de inteligenţă trece *şi* prin inteligenţă. Cînd Picasso [1] se plînge că „toată lumea vrea să înţeleagă pictura“ şi adaugă : „De ce nu încercăm oare să înţelegem cîntecul păsărilor ? De ce ne place o noapte, o floare, tot ceea ce înconjoară omul, fără a căuta să le înţelegem ?“, el dezvăluie ceea ce *vrea* să fie arta contemporană. Dezvăluie şi ceea ce este ea ? Hotărît nu :

[1] Citat de către Jean Grenier *(L'Esprit de la Peinture contemporaine «Spiritul picturii contemporane»)* care aprobă : eroarea constă în a considera pictura contemporană sub unghiul „comprehensiunii intelectuale“.

Trei arlechini nu seamănă nici cu o noapte, nici cu cîntul păsărilor. Desigur, înţelegerea nu duce în mod necesar la admiraţie ; şi admiraţia nu se reduce la înţelegere. Dar relaţia cu opera de artă (fie creatoare, fie pasivă) pune în joc o înţelegere, o atitudine teoretică — confuză sau explicită, n-are importanţă. E arbitrar să opui un gust spontan unui gust cugetat, o creaţie instinctivă unei creaţii conştiente ; e mult mai just să distingi un gust (sau o creaţie) care cuprinde o conştiinţă confuză şi care tinde s-o expliciteze, şi o conştiinţă teoretică ce tinde să devină gust (sau creaţie), fie că ajunge sau nu la acest lucru. Conştiinţa nu reuşeşte întotdeauna să se expliciteze, dar ea există întotdeauna : dacă explicaţiile lui Cézanne sînt confuze, inteligenţa lui artistică este absolută, chiar dacă ţine de instinct ; iar amatorul de pictură calificat, chiar dacă e bîlbîit, ar scrie aşa cum scrie Baudelaire despre Delacroix, dacă ar avea aceleaşi mijloace. Există totdeauna o conştiinţă undeva, fie la capătul, fie la originea experienţei estetice : nu se poate spune că ea se află *la baza* acestei experienţe ?

Nu există gust spontan, gust pur, care să stabilească între operă şi noi un raport analog cu cel al dragostei. Chiar dacă cred că gust în mod spontan, de exemplu, pictura contemporană, acest gust pune în joc totodată o experienţă istorică şi un punct de vedere teoretic asupra artei. Se va răspunde că această artă, fiind expresia a ceea ce sîntem, ne vorbeşte în mod natural : iar conştiinţa nu intervine decît după aceea (şi destul de zadarnic) pentru a comenta un limbaj uşor accesibil. Însă eu construiesc, aleg ceea ce sînt : nu ajung la realitatea mea decît prin intermediul conştiinţei mele. Şi arta, dacă este o expresie a omului, nu e o expresie irezistibilă a acestuia : e o expresie aleasă, a cărei realitate ţine de multiple şi fragile condiţii, şi al cărei raport cu mine însumi, de vreme ce nu se instaurează de la sine, nu poate să-mi apară ca un dat imediat şi natural. Orice artă ar fi putut să nu existe : şi conştiinţa care o gustă nu poate s-o guste fără să schiţeze în mod confuz o justificare a prezenţei sale. Bine-

înţeles, îmi place Klee sau Picasso pentru că se stabileşte un echilibru între ei şi mine, pentru că arta lor corespunde cu ceea ce sînt eu. Dar nu e vorba de un echilibru natural : acest acord, pentru a fi încercat şi asumat, pune în joc multe noţiuni şi perspective. Adeziunea noastră la arta lor, chiar sub formele sale cele mai puţin intelectuale, presupune să împărtăşim cu ei sentimentul unui adevăr tragic despre om, al unei rupturi cu realitatea, şi de asemenea acea plictiseală faţă de formele vechi din care e izvorîtă pictura lor. Orice artă fiind ceea ce este nu în virtutea unei necesităţi sau a unei pure întîmplări, ci în virtutea unei alegeri care o defineşte în raport cu omul pe care-l exprimă şi în raport cu arta prin care el se exprimă, ne impune mereu să refacem în minte drumul pe care l-a parcurs de fapt, să i ne raliem în anumite postulaţii teoretice şi în sentimentul pe care l-a avut despre posibilităţile momentane ale creaţiei. A iubi o artă înseamnă a coincide cu noţiunea ei despre om, cu experienţa ei despre formele anterioare, cu ideea pe care o are despre ea însăşi şi despre viitorul ei. N-a existat niciodată o artă făcută din instinct, iar arta noastră, atît de lipsită de artificii şi atît de pură cum se vrea, este cea mai îndepărtată de acest mit cu care, totuşi, cochetează — căci masca neagră, idolul sumerian şi Christ al lui Vézelay nu pretindeau, pentru a fi primiţi, decît o comunitate de credinţe, în timp ce operele acestei vremi ne impun să le regăsim totodată în imaginea lor asupra omului, în situaţia lor istorică — forme care vin după alte forme — şi în postulaţia lor asupra unei anumite esenţe a artei.

Pentru a-ţi plăcea Christ de la Port-Royal, fără îndoială e suficientă credinţa : consimţirea la arta noastră presupune multe alte condiţii. De aceea educaţia gustului trece neapărat prin educaţia judecăţii. Dacă rezist la pictura nonfigurativă, de exemplu, nimeni nu mă poate învăţa să-mi placă : dar permiţîndu-mi-se s-o înţeleg, sînt pregătit să-mi placă, şi sînt prezervat de-a o lua în rîs. Se va spune că adevăraţii „cunoscători" n-au nevoie de introduceri didactice. Fără îndoială, deoarece sînt capabili să

le scrie. Şi adesea datorăm unui cuvînt, unei explicaţii, unei „raţiuni" nu numai faptul că ne place o operă, dar şi faptul că vedem risipindu-se ceaţa care ne împiedica să ne placă.

*

Nu inteligenţa întemeiază raportul nostru cu opera pe care o creăm sau o admirăm : ci acest raport o pune în joc. Creezi ceea ce poţi, iubeşti ceea ce poţi : dar vezi apoi că artistul a făcut ceea ce trebuia să facă, că iubim ceea ce trebuia iubit, cu alte cuvinte, vezi că acest raport care pare organic, irezistibil, poate fi explicat la nivelul conştiinţei reflexive, şi că totul se poate cîştiga în încercarea unei explicitări. Artistul care-şi gîndeşte arta, dacă e creator, este superior celui care nu şi-o gîndeşte : dacă există mai multă poezie adevărată în scriitura automatică decît în *Pastoralele* lui Pope, Goethe este un poet mai mare decît subconştientul. Şi, în orice caz, spectatorul conştient de tot ceea ce implică relaţia sa cu opera e singurul calificat.

Dacă experienţa gustului este întotdeauna o conştiinţă, ea ajunge să devină conştiinţă limpede. Ea trebuie să ştie că nu este o reacţie a instinctului. Motivaţiile inimii sînt periculoase prin aceea că sînt totodată supuse greşelii, incoerente şi certe. Situîndu-se în aria indiscutabilului, abordînd opera de artă ca pe un domeniu care scapă greşelii pentru că scapă adevărului, instinctul face paşi falşi iremediabili. Or, impresia spontană poate merge la sigur : dar dacă se poticneşte, nu se mai redresează singură. Cine se aventurează în experienţa estetică trebuie să adopte mersul prudent, circumspect al exploratorului care se teme că pierde drumul, pentru că ştie că există un drum, dar şi faptul că acesta nu e uşor de găsit. Experienţa estetică ne descoperă un domeniu în care eroarea este posibilă şi în care adevărul nu este dat la iveală. Reacţiile instinctului trebuie considerate failibile, discutabile, iar mişcarea esenţială a experienţei estetice este o discuţie, o critică, o verificare a reacţiilor noastre spontane.

Această critică, firește, nu este o operaţie logică, pentru că ea este în esenţă o confruntare concretă a operei cu alte opere. Dar, din această confruntare, se degajă anumite orientări, şi e important să le lămurim. Există un adevăr în artă, care nu e un adevăr logic, dar care nu e nici absolutul instinctului. Nu spun : „Îmi place această operă pentru că ea răspunde adevărului artei", dar nici : „Îmi place această operă pentru că îmi place". Spun însă : „Îmi place această operă pentru că valoarea ei se vădeşte şi rezistă cînd o pun în lumina a ceea ce o experienţă reflexivă a artei îmi relevă drept valoare".

Faptul că nu ne place să vorbim aici de „principii" rămîne fără importanţă, de vreme ce trebuie neapărat să vorbim de „valori". Or, numai o conştiinţă conştientă de aceste valori este capabilă să încerce reacţiile instinctului : doar ea poate aduce orientarea şi controlul în domenii care le cer. Se întîmplă ca impresia noastră spontană să nu reziste la reflecţia care descoperă la originea ei un principiu inacceptabil : cîte judecăţi imediate se risipesc atunci, precum acele iluzii optice care se spulberă de îndată ce sînt gîndite ca iluzii ? Ciocanul giuvaergiului sfarmă perla falsă. Clarificarea principiilor judecăţii nu e zadarnică pentru că această clarificare confirmă sau recuză judecata. Dacă-mi dau seama de naivitatea, de arbitrarul sau de insuficienţa unor „valori" cum ar fi verosimilitatea povestirii şi a caracterelor, perfecţiunea tehnicii, profunzimea abstractă a semnificaţiilor, iluzionismul descrierii, realismul sau corectitudinea desenului etc., îmi rectific aprecierea spontană. A cugeta înseamnă adesea a regreta faptul de a fi simţit, a te abţine să simţi, a te pregăti să simţi altfel. Iar conştiinţa unui principiu real şi profund de evaluare îmi dezvăluie adesea valoarea pe care n-am discernut-o, înlătură negura. Care experienţă de artă nu consacră o parte din precizia şi din rigoarea sa clarificării anumitor idei, anumitor cuvinte ? Cînd Baudelaire scrie că poezia e altceva decît „hrana raţiunii" sau „beţia inimii", cînd Cézanne afirmă că pictura este „o logică colorată", cînd Pascal notează că „adevă-

rata elocință își bate joc de elocință", cînd Montesquieu ne asigură că arta de a scrie constă în „a suprima ideile intermediare", oricît de puternică ar fi ezitarea noastră de a vorbi despre principii, ce altceva ne oferă ei dacă nu flăcări și chei ?

Conștiința, care ne permite să evităm capcanele și rătăcirile instinctului, ne scapă și de incoerența acestuia : ea ne dă un fir conducător. Desigur, domeniul artei nu este o logică, pentru că el este mereu deschis noului și imprevizibilului. Dar valorile sînt ireductibile, mai mult decît contradictorii : ele nu sînt nici haos, nici deducție. Nu cunosc căile geniului viitor, dar știu sigur că ele nu vor trece pe oriunde. Conștiința mea despre valori nu-mi permite să prevăd geniul, nici să-l recunosc întotdeauna, însă ea mă scutește să-l caut acolo unde nu este : operele mediocre se aseamănă mai mult decît operele mari. Fiecare operă autentică impune un efort nou : a-l auzi pe Hugo nu te împiedică să rămîi surd la Mallarmé, dar ești scutit să te înșeli asupra lui Sully Prudhomme. Dacă știu la ce să mă aștept de la Georges Ohnet, știu și la ce să mă aștept de la Claude Farrère : sînt și forme descalificate. Și, în fond, în ciuda ireductibilității lor, nu există oare o comunitate a operelor mari ? Ceea ce mă tulbură din Hugo nu mă îndepărtează de Mallarmé, dimpotrivă, mi-l dezvăluie într-o mai mare măsură, iar cel care-l condamnă pe Rouault în numele lui Rafael, sau pe Cézanne în numele lui Tițian, vede mai puțin profund maeștrii decît cel care-i unește cu succesorii lor în fraternitatea geniului.

Impresiile noastre nu sînt controlate și judecate de un sistem abstract. „Principiile care pun în joc experiența noastră în artă nu sînt axiome care ne-ar servi de etalon. Exemplul marilor opere este cel care judecă operele. Este vorba însă de o experiență gîndită. Estetica este legalitatea imprecisă, dar imperioasă, care emană din ansamblul reușitelor. Și pentru că legalitatea vine din opere, se înțelege de la sine că le rămîne supusă acestora : experiența judecății este totodată confruntare a operei (și

a judecății particulare) cu o conștiință generală, și confruntare a acestei conștiințe generale cu operele particulare, dialectică perpetuă mergînd de la operă la conștiință și de la conștiință la operă. Dar numai opera care a fost confruntată cu operele se poate întoarce împotriva operelor. Împotriva conștiinței generale a artei poate pleda doar experiența (care este altceva decît reacția imediată sau convențională) — experiență asupra căreia apasă, cu toată greutatea ei, această conștiință generală a artei.

Experiența estetică este totodată afirmare a unei ordini (există ordinea valorilor în haosul operelor) și grija față de această ordine, întrucît creația, îmbogățind-o, nu încetează de a o rectifica. Ea nu se îndoiește că există un adevăr al valorilor și, departe de a se concepe ca o reacție spontană și indiscutabilă, se verifică ca o reacție justificată, fondată chiar pe acest adevăr al valorilor. Însă acest adevăr al valorilor este deschis ; principiile justificării nu sînt niciodată încremenite. Clasicismul își dădea foarte bine seama de estetica sa, și scăpa prin aceasta de rătăcirea instinctului. Însă el ignora că estetica lui era o estetică printre alte estetici, preconcepția sa creatoare, și nu o evidență absolută. În loc să-și supună conștiința creației, să situeze momentul său între experiențele trecutului și posibilitățile viitorului, secolul al XVII-lea supune creația conștiinței lui, și face din momentul său un absolut care transformă cvasitotalitatea trecutului într-o lungă barbarie și condamnă pe viitorii artiști să fie decadenți sau epigoni.

Impresionismul pune obstacol oricărei experiențe a valorii ; dogmatismul evită experiența valorilor și, definind reușita mai puțin prin calitate decît prin orientare, ajunge să pună pe același plan marmorele grecești și copiile romane, și să-l prefere pe Pradon lui Shakespeare. (Sau, căci există alte dogmatisme pe lîngă cel al lui Boileau sau Pope, să disprețuiască pe Rubens în numele desenelor de nebuni.)

Că reacţia mea exprimă autoritatea unui sentiment individual sau un imperativ al raţiunii, că-mi place această operă pentru că inima are raţiunile ei şi că am dreptul să-mi placă orice-mi place efectiv sau, dimpotrivă, pentru că am datoria să-mi placă numai ce e demn de plăcut *(Nimic nu e frumos ca adevărul ; numai adevărul este demn de iubit)*, în orice caz, reacţia mea se refugiază în indiscutabil ; nu există, pentru experienţa mea, nici posibilitate de control, nici posibilitate de îmbogăţire şi de transformare. Estetica impresionismului e cea a lui orice. Iar estetica dogmatismelor sfîrşeşte în copie şi în pastişă. E valabilă numai experienţa care se referă la o conştiinţă deschisă a valorilor.

Despre această necesitate de a situa valoarea printre celelalte, de a vedea în ea o alegere şi nu o evidenţă, se va spune că se impune doar spectatorului — şi anume spectatorului vremii noastre. Orbirea dogmatică n-a suscitat oare opere mari ? Chiar aceea care dezvăluie Evului Mediu viziunea Antichităţii şi secolului al XVII-lea, pe aceea a Evului Mediu, hrăneşte Chartres şi Versailles, *Pietà din Avignon* şi *Păstorii din Arcadia*, *Le Roman de la Rose* şi *Les Fables (Fabulele)* de La Fontaine. Iar artistul modern, fie cubist, suprarealist sau abstract, ridică legea artei sale la indiscutabil.

Înţelegem mişcarea creaţiei, care ridică la absolut ceea ce face ; dar ne neliniştim pentru teoria care o însoţeşte. De aceea preferăm pînzele lui Kandinsky spuselor lui Kandinsky despre pictură, *Duminică de vară la Grande Jatte* „legilor" lui Seurat, *Nuferi albi* doctrinelor impresionismului, *Uniunea liberă* judecăţilor lui Breton asupra lui Racine şi Dostoievski. Niciodată nu ne şochează furia artistului, ci rătăcirea esteticianului. Şi această rătăcire e cu atît mai sensibilă cu cît e mai îndepărtată de elanul creaţiei : dacă-l preferăm pe Racine lui Boileau, preferăm pe Boileau lui Nisard.

Dar, la drept vorbind, dacă rătăcirea teoreticianului e singura care ne şochează, înseamnă că e singura iremediabilă. Ceea ce-l defineşte pe artist este tocmai pasiunea care o nutreşte pentru arta sa : nicidecum iluzia unui adevăr absolut. Artistul cel mai angajat în propria sa mişcare sau în elanul unui stil colectiv scapă întotdeauna dogmatismului prin faptul că actul creaţiei îl situează pe un teren pe care întîlneşte ca forţe vii şi ameninţătoare formele de care vrea să se deosebească. Orice creator ştie că aparţine unei deveniri în care formele succed formelor, în care el se naşte din rivalii săi, aşa cum rivalii săi se vor naşte din el. Orice creaţie este o luptă corp la corp cu opere prea stăruitoare, prea reale şi ameninţătoare pentru a putea fi confundate cu orgolioasele fantome care denunţă revelaţia adevărului. Poeţii Pleiadei nu sînt, în propriii lor ochi, mesagerii unei poezii atemporale : ei vor să acopere, prin strălucirea unui „mare stil", „băcăniile" şi „drogheriile" medievale. Poeţii romantici nu se opun valorilor clasice, ci repetării acestor valori într-un timp cu care ele nu se mai pun de acord : Hugo vrea să se folosească chiar de libertatea lui Racine şi garantează „că n-ar condamna mai puţin imitaţia care se leagă de scriitorii zişi *romantici* decît cea prin care urmărim autorii zişi *clasici*". („Molière era romantic în 1670", notează Stendhal). Iar Corneille, încercînd totodată forţa acelui „ceva" de care se desprinde şi pe cea care îi permite să se desprindă de această forţă, vede în tragedie nu acel adevăr pe care-l defineşte Chapelain, ci o formă a vieţii cu care viaţa ne copleşeşte din toate părţile. Absolutul nu poate apărea decît în dezincarnare.

*

Pentru noi, în orice caz, oameni ai acestui mijloc de veac XX, care avem dorinţa de a reuni arta pe care o facem cu cea a tuturor culturilor, care ne găsim pentru prima dată în faţa trecutului total al întregului pămînt şi

al vocilor celor mai dezbinate, a lui Rafael şi Bosch, a lui Racine şi Shakespeare, a lui Scève şi Lautréamont, a lui Goethe şi Melville, a lui Renoir şi Picasso, a lui Claudel şi Joyce, dar şi a idolilor din insula Paştilor şi a frescelor de la Lascaux, a timpanului de la Moissac şi a templului Bayon din Angkor, pentru noi care avem vocaţia de a nu ignora nimic din aventura artistică a omului, experienţa noastră estetică nu poate fi decît o experienţă a conştiinţei reflexive. A primi şi a admira fiecare stil în diversitatea sa impune a depăşi iluziile instinctului şi pe cele ale dogmatismului, a încerca fiecare stil ca experienţă a propriului său adevăr. Dar această aglomeraţie gigantică cere mai mult decît vigilenţa unei conştiinţe nelimitate : o *rigoare*. Diversitatea unei experienţe a artei eliberată de miturile progresului şi ale decadenţei, şi în care orice stil devine propria lui valoare, reclamă cu insistenţă constituirea unei ordini a calităţii. A vedea în artă toate operele şi toate valorile impune strîngerea la un loc a capodoperelor. Timpul nostru care e primul ce conferă egalitate tuturor stilurilor, e şi primul ce izgoneşte fără milă copia, pastişa, mediocritatea, falsul. Singurul fel de a pune de acord *„Doamna din Auxerre* cu surîsul *Giocondei,* stela de la *Naram-Sin* cu *Cîntăreaţa din flaut* a tronului de la Ludovisi, *Regenţii* din Haarlem cu *Trei Arlechini*, este a le opune replicilor romane, artei falsificatorilor şi picturii de academie. Conştiinţa pe care o pune în joc experienţa noastră actuală în artă este formată din toate esteticile vechi şi din estetica noastră, din sensul tuturor formelor autentice şi din ireductibila lor deosebire, însă ea tinde de asemenea să continue o estetică a esteticilor, să degajeze din diversitatea operelor logica misterioasă şi stăruitoare care le uneşte ; ca face apel la aceste două virtuţi ale inteligenţei : comprehensiunea şi rigoarea. Concepţia noastră despre artă ca limbaj specific este, în stricta sa exigenţă, compensaţia deschiderii istorice a conştiinţei noastre şi rezultatul acesteia. Dar această logică a

calităţii prin care, de-a lungul vremurilor şi neamurilor, capodopera se pune de acord în profunzime cu capodopera pe care pare că o recuză, este şi o aşteptare a operelor care vor veni. Saturată de toate valorile istoriei, hrănită de deosebirea şi de coerenţa lor, conştiinţa noastră despre artă este o conştiinţă care, în orice clipă, se constituie, care nu există decît în act şi niciodată în formule definitive : căci ea ştie că, în adîncul viitorului, păsările viitoarei Vigori s-au şi trezit.

CAPITOLUL V

Opera şi operele

Pentru spectator ca şi pentru artist, arta începe cu *operele*. Oricît am scormoni cele mai vechi amintiri de lectură, nu vom găsi o experienţă originară, un început absolut : nu există experienţă estetică pentru virginitate. În faţa primei opere de artă întîlnite, reacţia poate fi vie : însă nu e specifică. Atîta vreme cît nu s-a format o sensibilitate estetică inseparabilă de o cultură, reacţionăm la operele de artă ca la spectacolele naturii sau ca la evenimentele vieţii. Experienţa estetică impune ca opera de artă să fie detaşată de viaţă şi să fie raliată unei ordini aparte, care este o creaţie artificială a culturii : sentimentul acestei ordini, departe de a fi suscitat de către o revelaţie originară, se precizează puţin cîte puţin, şi se bazează fundamental pe contrastul care există între operele care acţionează asupra noastră ca viaţa, ca lucrurile, ca visele... şi cele care acţionează ca opere. Desigur, mulţi rămîn insensibili la acest contrast : iar cei care-l remarcă sînt sensibili la el în mod electiv. Operele nu vorbesc adevăratul lor limbaj decît acelora care sînt născuţi pentru a-l înţelege : dar aceştia nu născîndu-se îl înţeleg.

Virginitatea este o stare preestetică. Pentru ca vocea operei să nu se mai confunde cu vocile vieţii, reveriei sau inimii, e nevoie dacă nu de cultură, cel puţin de bănuiala că o cultură există : o ordine exterioară vieţii şi care să se desprindă puţin cîte puţin. Nu pot să concep această ordine decît dacă o descopăr : dar nu pot să o descopăr decît dacă o recunosc. Şi o recunosc ca un fel de al doilea limbaj care iese în evidenţă, încetul cu încetul, în interiorul limbajului natural iniţial auzit, şi îl sorteşte neantului de îndată ce deosebirea sa iese la iveală.

Privim şi admirăm primele tablouri pe care le întîlnim aşa cum contemplăm peisajul pe care fereastra îl decupează : ascultăm primele melodii ca şi cum s-ar naşte din inima noastră : citim primele romane ca şi cum am asista realmente la aventurile pe care le relatează : şi sîntem supuşi primelor noastre poeme aşa cum sîntem supuşi viselor şi emoţiilor noastre. Opera se confundă cu puterea pe care o exercită, iar această putere e mai puţin puterea operei însăşi decît cea a lucrului despre care vorbeşte. Primelor noastre lecturi, nu se poate să le cerem ceea ce stă doar în puterea lecturii să dea. Ceea ce copilul cere poveştilor lui Grimm sau Andersen, romanelor lui Cooper sau Gustave Aymard, lui Walter Scott sau Jules Verne, ceea ce amatorul de romane-foileton cere de la *Mystères de Paris (Misterele Parisului)* şi *Monsieur Lecoq (Domnul Lecoq)* lui *Fantômas şi Rocambole,* ceea ce amatorul de romane poliţiste cere colecţiei *Masque* sau *Série Noire,* ceea ce midineta cere seriei *Bibliothèque romanesque* a lui Ferenczi, nu e ca ele să fie cărţi : ci să-i emoţioneze dîndu-le iluzia unei vieţi care le-ar părea efectiv emoţionant de trăit, sau care li se pare emoţionant de privit cînd alţii şi nu ei o trăiesc.

Căci e de la sine înţeles, că dacă midineta se identifică cu Fleur de Marie, băiatul aventuros cu Valentin Guillois sau cu d'Artagnan, nici unul nu se identifică total cu Miss Blandish sau cu Lady Beltham. N-are a face : că o carte se confundă cu propria noastră viaţă sau că o ţinem la distanţă, că există identificare sau nu, că eroul este dublul nostru sau doar reprezentantul nostru în domenii în care n-am vrea să ne aventurăm, această diferenţă nu modifică deloc caracterul relaţiei noastre cu opera. Pe nedrept se vorbeşte de *distanţă estetică* pentru a desemna plăcerea binecunoscută a securităţii în imaginarea pericolelor : „E plăcut să priveşti marile bătălii din război, duse pe cîmpii, fără să fii pus în pericol". Încercăm aventura ca ireală, imaginară, dar nu pe un astfel de sentiment de

irealitate se bazează experienţa în artă. Sentimentul psihologic (şi hedonist) al imaginarului marchează numai distanţa între aventură şi propria mea viaţă : sentimentul estetic e cel al unei irealităţi absolute, sentimentul unei creaţii. Miss Blandish nu sînt eu, dar ea există. Doamna Bovary sînt eu : dar ea nu există.

Nu are importanţă dacă emoţia legată de primele lecturi îţi este trezită de o carte sau chiar de viaţă. Alegerea noastră ţine cont de natura emoţiilor sau reveriilor provocate, nu de diferenţa genurilor şi mijloacelor. Prea puţin interesează că *Vînătorii din Arkansas* se compun din cuvinte sau că un western — din imagini, că *Cenuşăreasa* acţionează prin intermediul frazelor şi *Albă ca zăpada* prin culori, că poemul este poem şi melodia muzică. Analogia puterilor maschează diferenţa mijloacelor aşa cum diferenţa efectelor disimulează analogia mijloacelor : un roman de Walter Scott pare mai aproape de un film al lui Cecil B. de Mille decît de un roman al doamnei de Ségur. Pentru milioane de oameni, nu există deosebire între un *best-seller* şi un post de televiziune : un stupefiant le-ar ţine locul la fel de bine. Pentru a înceta să mai citească sau să meargă la cinema, le-ar fi suficient să trăiască : să nu mai aibă timp şi nevoie să-şi imagineze o altă viaţă. Dacă arta este opiul vieţii, viaţa suprimă arta de îndată ce opiul devine inutil : de îndată ce omul găseşte o meserie care-l pasionează, o femeie care-l copleşeşte.

A trece de la acest uzaj psihologic al operei la experienţa ei estetică, înseamnă în mod esenţial a o separa de lucrurile despre care vorbeşte, a o smulge eficacităţii sale. Înseamnă a o situa într-un ansamblu artificial. Nu vrem să spunem că este indispensabil să o situăm cu precizie într-un fel de schemă istorică : dar e necesar să simţim relaţia sa cu un ansamblu care există în istorie şi nu în natură. Or, sentimentul acestei relaţii nu se poate naşte în faţa primei opere întîlnite : el este inseparabil de o anumită experienţă a *operelor ;* este legat de confruntarea lor.

De îndată ce începem să comparăm lecturile noastre unele cu altele, chiar dacă nu-i cerem încă lecturii decît o eficacitate confuză, sîntem pe calea care ne permite să degajăm opera de impuritatea puterii sale imediate. A compara pe Perrault cu Andersen, pe Aymard cu Cooper, *Un Bon Petit Diable (Un drăcuşor)* cu *Nils Holgerson, Le Savant Cosinus (Savantul Cosinus)* cu *Alice în Ţara Minunilor, Les trois mousquetaires (Cei trei muşchetari)* cu *Rocambole* înseamnă fără îndoială a compara stări psihologice : dar comparaţia de stări psihologice implică un fel de fixaţie a acestor stări ; nemulţumiţi de a le trăi, trebuie să ne reîntoarcem spre ele. Obiect al unei atenţii mai susţinute, impresia noastră de lectură trebuie să susţină această atenţie, să se elibereze de fragilitate, de instabilitatea impresiei pure şi simple. Comparaţia stărilor psihologice legate de lectură constrînge puţin cîte puţin impresia să se şteargă în faţa operei care a produs-o. Dacă o carte este altceva decît locul în care se petrece o acţiune, ea ne apare deja legată de celelalte cărţi, legată de autorul ei : noţiunea de literatură se formează. În spatele puterii, se profilează obiectul. Dincolo de confuzia dintre operă şi lucrurile despre care ea vorbeşte, diferenţa lor esenţială îşi croieşte drum. Şi dacă compararea impresiilor de lectură sileşte opera să se constituie ca un obiect stabil de judecată, distinct de puterile sale momentane, succesiunea lor însăşi antrenează o oarecare saturaţie. Detaşaţi de eficacitatea imediată a operelor, ori ne detaşăm de ele, ori le detaşăm de viaţă. Adevărata descoperire a operelor presupune o oarecare indiferenţă faţă de puterile lor cele mai evidente.

Memoria noastră regăseşte uşor amintiri asemănătoare unor revelaţii. Citind *Salammbô* (singura carte a lui Flaubert care a devenit literă moartă pentru mine) am avut pentru prima dată sentimentul de a fi mişcat mult mai puţin de o povestire decît de către un ansamblu de fraze pe care îmi plăcea să le recitesc, cu toate că n-aveau nimic să-mi spună despre desfăşurarea acţiunii. Citind *Le Cousin Pons (Vărul Pons)* mi-am dat seama

pentru prima dată că mă aflu în faţa unei lumi care venea de altundeva decît din viaţă, şi care nu mă arunca spre viaţă, ci spre celelalte opere ale aceluiaşi autor. Revelaţii, fără îndoială, dar revelaţii ale unui contrast, ale unei deosebiri : era sentimentul înţelegerii unui limbaj pe care nici Paul Féval, nici Fenimore Cooper nu mi-l vorbiseră. Şi într-o mult mai mică măsură era vorba de apariţia unui pămînt necunoscut în faţa unui navigator fără busolă decît de conştiinţa de a descoperi, în sfîrşit, ceea ce n-am încetat să aşteptăm, să căutăm, să presimţim.

Columb nu ştia că merge spre America, însă el căuta altceva decît Europa. Asemenea revelaţii recompensează pe cei care le-au pregătit. Mi se pare că am sperat întotdeauna ceva mai mult de la lectură decît dorinţa (sau iluzia) de a parcurge Far-West-ul alături de Curumilla şi de Valentin Guillois. Îmi amintesc de surpriza şi uimirea cu care am descoperit pentru prima dată raportul dintre o povestire şi o carte tipărită. Nu ştiam încă să citesc şi ascultam (din gura mamei mele) începutul cărţii *Generalul Durakin*, aşa cum ascultasem şi alte povestiri, cînd am fost cuprins de sentimentul că vorbele auzite aveau altă existenţă decît cea orală, că erau semne pe hîrtie. Atunci, am încetat să mai fiu atent la povestire, pentru a mă minuna că vorbele cele mai simple, cele de care te serveşti în viaţă, pot să existe într-o ordine care nu era cea a vieţii, şi mai ales că existau în carte expresii ca *„dit-il"*, *„répondit-elle"*, care nu erau expresii din viaţă, şi a căror intervenţie atesta prezenţa unei realităţi misterioase care, în mod confuz, mă uimea şi mă copleşea. Nu mai întrebam : „Ce-o să se întîmple" ? ci : „Chiar aşa scrie ?". Nu mai doream să ascult urmarea, ci să reascult începutul.

Dar oricît de precoce cititor ai fi, înainte de a descoperi cartea între cărţi, e necesar să traversezi şi să uzezi de puterile lor imediate de a emoţiona şi de a predispune la reverie. Sentimentul, foarte timpuriu încercat, al unei ordini a literaturii scurtează perioada confuziilor, dar nu te scuteşte de ele : dacă Flaubert şi Baudelaire ar fi fost primele mele lecturi, evident că adevăratul lor limbaj mi-ar fi scăpat. Nimeni nu poate începe cu operele care, refuzînd să idealizeze, să înfrumuseţeze, să placă, avertizează fără echivoc că se adresează cititorului, nu subiectului psihologic. Nimeni nu e capabil să îndrăgească *Vărul Pons* sau *Doamna Bovary*, *Filip al IV-lea* de Velázquez sau *Cardinalul de Quiroga* de El Greco dacă-i ies prea devreme în cale. A-ţi plăcea chipurile lui Venus de Baudry (sau chiar de Ingres) nu înseamnă că îţi place pictura : dar a-ţi plăcea monştrii lui Goya (sau chiar cei ai lui Böcklin) dovedeşte că arta tulbură ca artă.

Orice educaţie artistică trebuie să înceapă dacă nu cu arta mediocră, cel puţin cu arta echivocă : care are alte puteri decît cele ale artei. Orice iubitor de poezie îşi aminteşte de clipa în care, pentru prima dată, inima sa a bătut în faţa unui poem. O, *Méditations poétiques (Meditaţii poetice)* din 1820 — în mod ciudat anonime — sau din 1830 (la Charles Gosselin, librar al A.S.R.D. duce de Bordeaux) cu gravura de la pagina de titlu, pe care se vede poetul rezemat sub stejar în faţa lacului pe care l-a cîntat, *Florile Răului* din 1857 sau din *Bibliothèque de la Pléiade*, *Romances sans Paroles (Romanţe fără cuvinte)* din 1874, sau *Choix de Poésies (Poezii alese)* sub coperta galbenă a lui Fasquelle, cu blînda penumbră a portretului de Carrière, în cîte minţi aţi trăit şi trăiţi precum amintirea primei iubiri ! Nu : descoperirea poeziei nu seamănă cu revelaţia iubirii. Prima îmbrăţişare poate fi iubirea adevărată — iar prima femeie iubită — singura dragoste a unei vieţi. Dar primul poem citit n-ar putea nici să ne descopere poezia, nici să ne-o descopere în întregime. Nu este virgină sensibilitatea cu care exclamă tînărul Hugo din *Conservateur littéraire*, punînd deoparte *Meditaţiile* abia citite : „Iată deci poemele unui poet, poezii care sînt poezie". A recunoaşte poezia în Lamartine înseamnă că nu am recunoscut-o în Delille sau în Parny ; şi „iată poezia" vrea să spună : „în sfîrşit, poezia !". Dacă-l întîlnesc prea devreme pe Verlaine, îl voi citi cum îl citesc pe Samain sau pe Anna de Noailles. Dacă desco-

păr poezia în *Himere,* înseamnă că am căutat-o în zadar în *L'Aigle du Casque* sau în *Les Conquérants de l'Or (Căutătorii de Aur).* Poezia nu ne vorbeşte adevăratul ei limbaj înainte de a-i fi ars formele şi forţele sale heterogene : nu există revelaţie poetică care să nu fie sfîrşitul unei saturaţii, compensaţia unei deceptii, înţelegerea unei diferenţe. Mallarmé îi revelează lui Valéry poezia adevărată. Adică : el dă formă la ceea ce, în alţi poeţi, Valéry resimte drept o absenţă căreia nu izbuteşte să-i dea un nume : „Îmi amintesc cum aproape m-am detaşat de Hugo şi de Baudelaire la nouăsprezece ani, cînd soarta mi-a pus sub ochi cîteva fragmente din *Herodiada,* şi *Florile,* şi *Le Cygne (Lebăda).* Recunoşteam, în sfîrşit, frumuseţea fără pretexte pe care o aşteptam fără să ştiu".

*

Nimeni nu este virgin la prima sa emoţie poetică şi nimeni nu se simte obligat să-i rămînă fidel. Nici o operă nu închide arta în ea însăşi : orice operă e mărturia fecundităţii care o precede şi a celei care îi va succede. Despre poemul care ne revelează poezia trebuie să spunem că ne copleşeşte nu numai potolindu-ne setea, ci şi asigurîndu-ne că există pentru setea noastră un izvor nesecat : bucuria noastră e mai puţin cea a dorinţei potolite decît cea a dorinţei provocate să dorească la nesfîrşit. Opera admirată măreşte exigenţa noastră — o autorizează, mult mai mult decît o copleşeşte : admiraţia se leagă de o dorinţă perpetuă, iar, aşa cum clipa satisfacţiei este pentru Faust cea a morţii, momentul în care ne mulţumim cu o operă e acela în care renunţăm să trăim experienţa artei. Poezia şi muzica singure ne dau iluzia concentrării tuturor puterilor lor în anumite opere privilegiate : e mai uşor de văzut în *Concertul în Re* esenţa muzicii, sau în *Wie wenn am Feiertage (Ca în zi de sărbătoare)* cea a poeziei, decît de a ridica la absolut o operă dramatică sau romanescă, fie ea de Shakespeare sau de Balzac. Orice revelaţie poetică sau muzicală, totuşi, ne angajează

într-o ordine pe care ne forţează s-o reconstituim. Esenţa experienţei artistice se prelungeşte, se continuă. Oricît de înaltă şi de tulburătoare ar fi, oricît de privilegiată ar rămîne în ochii noştri, opera nu e niciodată decît momentul, fragmentul unui ansamblu. Opera este întotdeauna *un exemplu.*

Cel care descoperă poezia în Baudelaire va citi în curînd Rimbaud şi Mallarmé. Iar Valéry nu se opreşte la Mallarmé : el îl continuă prin Valéry.

Numai iluzia admiraţiei ne face să credem că sîntem singuri cu opera, ca doi îndrăgostiţi ; că ne-a avut virgini şi că îi vom rămîne fideli. Desigur, omul unei singure cărţi există — dar el nu este un cititor, în timp ce bărbatul unei singure iubiri este un amant. Cine nu citeşte decît *Les Essais (Eseurile)* arată că el ar fi putut fi un alt La Boétie : îi place Montaigne, dar nu-i place literatura. Şi cum Montaigne aparţine literaturii, nu îl iubeşte cum se cuvine pentru că nu îl vede cum se cuvine, dacă-l iubeşte profund. Omul unei singure cărţi e cel care a vrut să aibă autorul ca prieten, care întîlneşte o gîndire asemănătoare cu a sa, sau care ar fi vrut să scrie o carte analoagă : el nu e un cititor. Orice operă este o poartă deschisă spre un vast domeniu : dar ea nu se închide înainte de a ne fi format o oarecare idee despre acest domeniu. Orice operă acţionează prin delegaţie.

Unul din exploratorii care au parcurs recent, între Orinoco şi Amazon, regiuni de păduri virgine în care nici un alb nu pătrunsese, povesteşte că, pentru a cîştiga respectul şi încrederea indienilor, au avut ideea să pună discurile pe care le aveau cu ei. Muzică neagră, muzică de dans occidentală : în zadar... La întîmplare, au pus *Simfonia a XXVI-a* de Mozart : indienii nu s-au mai îndoit de puterea lor. S-a putut vedea fotografia unui bărbat din epoca de piatră, ascultînd acel disc pe care s-a imprimat produsul cel mai pur, cel mai subtil din secolele culturii occidentale : e un chip răvăşit de emoţie. Povestea e frumoasă şi, în ciuda aparenţelor, surprinzătoare. Însă eu nu cred că indianul a înţeles muzica lui Mozart aşa

cum o înţelegem noi. Şocul insolitului îl bulversează. Iar dacă emoţia sa este de un alt ordin, atunci ea este o emoţie psihologică confuză : ea nu poate fi experienţa revelaţiei muzicale.

Experienţa estetică se opune experienţei perceperii şi dragostei. Perceperea are şi ea o istorie : însă ea se formează repede, iar sporirea experienţei nu o transformă deloc. Ochiul odată obişnuit, lumea e şi va rămîne pentru noi la fel : că trăim puţin sau mult, că facem turul lumii sau că nu părăsim niciodată meleagul natal. Orice-ar zice Bergson, memoria nu formează percepţia ; ea adaugă o orchestraţie, cîteva umbre marginale. Cîte opere sînt necesare pentru formarea viziunii artistice ! Şi această viziune nu încremeneşte decît odată cu moartea.

Asta înseamnă că pentru noi experienţa vizuală a lumii şi experienţa sentimentală a vieţii, dacă au o istorie, nu formează, ca experienţa în artă, o totalitate ordonată ale cărei elemente sînt în relaţie şi în reacţie unele cu altele. Legăturile care unesc, la urma urmei, momentele lor succesive sînt infinit mai fragile decît realitatea însăşi a clipei. Prezentul are mai multă forţă decît trecutul : iar el îşi foloseşte forţa pentru a se elibera de trecut, nu pentru a-l supune. În ordinea vieţii, clipa este *izolată*. Fără îndoială, cine n-a cunoscut decît o femeie n-o vede la fel cum ar vedea-o dacă ar fi Don Juan, iar umbra „fostelor amante" veghează asupra tinerelor iubiri. Fără îndoială, cine n-a ieşit niciodată din satul său, nu-l vede tot aşa cum Ulise revede Itaca. Totuşi, pot să-mi văd satul fără să-l fi părăsit vreodată, pot să iubesc prima femeie întîlnită şi să n-o iubesc decît pe ea ; însă nu pot nici să văd, nici să iubesc opera de artă dacă nu-i aduc un trecut şi dacă n-o alătur unui ansamblu pe care mă străduiesc să-l reconstitui în jurul ei. Dacă clipa este într-adevăr trăită, amintirea călătoriilor şi iubirilor mele nu apasă asupra ei decît ca o umbră uşoară. Adam poate s-o dorească pe Eva, şi fiecare nouă iubire reface virginitatea noastră. Prezentul dragostei reduce la neant trecutul ei :

experienţa noastră prezentă în artă îşi trage seva din memoria noastră.

Revenind la Paris după ce am descoperit New-York-ul, regăsesc un Paris nou. Casele joase se profilează pe fundalul înaltelor *building*-uri Manhattan, Empire State, Chrysler, Rockfeller Center ; pereţii de ocru şi de sînge închegat marchează alburile şi griurile pietrelor familiare ; geometria implacabilă a New-York-ului, deşertul său mineral, în care se caţără vegetaţia de mucegai din Central Park, lasă Parisul în voia dezordinei sale, a pitorescului său provincial, a curbelor piaţetelor sale, a mulţimii castanilor, platanilor, ulmilor aplecaţi deasupra apei, băncilor din grădini, teraselor de cafenea. Ciudata şi fascinanta capitală din adîncul mărilor, în care cerul pare la fel de îndepărtat şi de fugitiv ca lumina zilei pentru prizonierii unei cetăţi Ys formată din stalagmite gigantice, ne descoperă Parisul ca pe o fericită cîmpie adormită sub mîngîierea spaţiului. Dar asta e prima clipă. În curînd, viziunea mea asupra Parisului îşi reia obiectivitatea. Iar viziunea mea asupra New-York-ului, organizîndu-se într-o serie independentă, va deveni obiectul unei amintiri, unei nostalgii : ea se îndepărtează de prezentul meu mai mult decît i se integrează.

Desigur, prezentul meu se deschide cu atît mai mult asocierilor cu cît memoria mea este mai bogată : dar asocierile nu formează perceperea. Dacă umbrele trecutului se amestecă cu imaginea femeii pe care o îmbrăţişez, ele nu-i sculptează forma. Experienţele vieţii, fără îndoială, constituie o ordine : cît e de confuză şi de fragilă alături de cea a artei ! Prezentul, cînd e într-adevăr trăit, rupe aceste lanţuri uşoare. Dimpotrivă, ordinea artei, aşa cum a subliniat Eliot, e în aşa fel încît cea mai mică parte acţionează asupra întregului : ordine care se constituie în timp, cu fiecare etapă, regîndindu-se ca totalitate. Evoc iubirile mele trecute ca pe cele ale unui prieten mort. Dar operele de care m-am detaşat sînt mai aproape de mine decît femeile pe care le-am iubit : căci noua mea dragoste face din mine un alt om, în timp ce

schimbarea însăşi a gusturilor mele nu mă împiedică să rămîn mereu cel care le-a avut. Mă simt responsabil de gusturile mele vechi, că le menţin sau că le recuz, mult mai mult decît de iubirile trecute. Şi asta, deoarece conştiinţa vieţii se abandonează legii „morţii şi devenirii", în timp ce conştiinţa estetică încearcă să se constituie şi să se afirme mai presus de clipele trăite ca unitatea transcendentă care le ordonează. În momentul în care Nietzsche îl apreciază pe Bizet, vechea sa pasiune pentru Wagner îl încurcă, iar el se simte constrîns să se justifice. Asta înseamnă că istoria gusturilor noastre artistice cere unitatea unei aceleiaşi conştiinţe, în timp ce istoria vieţii noastre pare să pună în scenă fiinţe în mod inexplicabil apropiate şi străine.

Cînd Stendhal — tocmai împlinise cincizeci de ani — trasează pe nisipul unei grădini din Roma iniţialele amantelor sale (sau, cel puţin, a femeilor care „i-au ocupat viaţa"), nu mai este acela care le-a iubit. Aceste „fiinţe fermecătoare" trăiesc în amintirea sa, cum se spune : nu mai e responsabil de sentimentele pe care le-a avut pentru ele. Însă el este mereu acelaşi om căruia i-a plăcut *Don Juan* şi *Căsătorie secretă*.

*

Fiecare operă este ca o prezenţă ascunsă în umbra pe care lumina altor opere o caută şi o eliberează : o voce pe care n-o putem auzi decît dacă răspunde ca un ecou altor voci. Ni se pare uneori că admiraţia acoperă lumea cu un văl, şi ne face, precum iubirea, să coborîm în adîncul unei obscurităţi unde nu mai existăm pentru nimic din ceea ce nu reprezintă extazul nostru. Dar dacă e adevărat că noaptea dragostei carnale, ca un nor de furtună, întunecă toate ideile, cea în care opera admirată ne aruncă este o noapte de aurora boreală, plină de licăriri şi de scînteieri. Ca îngerii care înconjură sufletul sfîntului în înălţarea sa către Dumnezeu ; ca mulţimea jeluitoarelor plîngînd *Punerea în mormînt*, operele care ne-au plăcut veghează asupra celei care ne place.

Opera nouă ne apare pe fondul altor opere : iar această apariţie le reordonează. Trecutul dă forma sa prezentului, iar prezentul trecutului. Istoria artei nu este un cadru imobil unde operele ar veni, unele după altele, să afle un adăpost : istoria artei e însăşi viaţa artei, un univers în expansiune în care evenimentul nou e întotdeauna o modificare a ansamblului. Nici o operă importantă nu se poate insera în acest ansamblu fără să-l altereze. Tinereţea, moartea, bătrîneţea unei opere sînt de asemenea celelalte opere : ele o transformă aşa cum timpul şi necazurile schimbă un chip omenesc. Destinul unei opere începe abia la moartea artistului. Mai mult decît judecata contemporanilor, mai mult decît confruntarea cu operele care i-au fost modele ori rivale, destinul ei depinde de cîteva opere care au să vină, ele însele supuse celui mai fragil hazard. Lumina pe care El Greco o împrumută de la Tintoretto ne face să înţelegem geneza unei opere ; dar cea pe care El Greco o primeşte de la Cézanne îi modelează chipul. Adesea operele împrumută forţa şi forma lor nu din acest trecut din care vin, ci dintr-un viitor spre care nu ştiau că se îndreaptă. Nici Georges de la Tour, nici Vermeer, nici Uccello, nici Piero di Cosimo, nici Carpaccio, nici Chardin nu ne apar ca maeştrii unei epoci : ei sînt precursorii noştri ; lumina care-i luminează vine din focul pe care noi l-am aprins. Fără romantism, Théophile şi Saint-Amant ar fi zăcut sub sentinţele lui Boileau, ca şi „poezia metafizică" sub dispreţul doctorului Johnson. Dacă ar fi urmat un alt curs, istoria literaturii n-ar fi scos niciodată din umbră pe Scève şi Lautréamont, Sade şi Nerval, Donne şi Marvell, Vaughan sau Cowley. Schiller credea în viitorul său mai mult decît Hölderlin. Opera lui Proust este un calcar pe care îl sculptează Joyce şi Virginia Woolf tot atît cît Saint-Simon şi Balzac. Iar suflul care face să vibreze o vreme opera lui Poe o abandonează şi-l face să vibreze pe Melville.

Mişcarea naturală a dragostei este să creadă că scapă de relativitatea trecutului şi de cea a viitorului. Operele

cele mai înalte ni se pare că le întîlnim pe culmile pe care nimic nu le mai poate atinge. Ni le imaginăm turnate într-o materie inalterabilă. Pe acest cer al Pleiadelor unde admirația noastră le fixează cu un cui de aur, oricare ar fi, în jurul lor, stelele care mor și se aprind, credem că strălucirea lor nu poate oscila. Dar admirația, sub forma sa cea mai vehementă, este și ea o judecată relativă. Ce este opera de neîntrecut ? Cea care n-a fost întrecută. Opera fără pereche ? Cea care nu și-a întîlnit egalul. Nici o operă nu datorează grandorii sale absolutul care ar lipsi-o de orice comparație, de orice rectificare, de orice pericol. Clasicismul care a fondat noțiunea de capodoperă pe un ideal estetic rațional dădea modelelor o autoritate intangibilă : dar e suficient să simți că ideea de grandoare vine de la marile opere (și nu marile opere de la un ideal de grandoare) pentru a le abandona la rîndul lor hazardului devenirii. Ce ar fi fost Chénier dacă contemporanii săi nu s-ar fi numit Bertin, Parny, Dorat sau Leonard ? Care ar fi fost renumele lui Hugo, dacă la sfîrșitul secolului nu ar fi apărut nici Baudelaire, nici Mallarmé, nici Rimbaud ! Cîteva îmbrățișări pierdute în negura vremilor hotărăsc imaginea pe care ne-o facem despre geniu. Admirația este un strigăt de recunoștință, dar sună întotdeauna cam ca *„Hugo hélas“ :* ea înseamnă că n-am găsit nimic mai înalt. Desigur, nimeni nu poate șterge geniul lui Shakespeare sau Balzac, nimeni nu poate să facă în așa fel încît 1789 să nu fie o mare dată istorică. Totuși, căderea Bastiliei nu mai e pentru noi ceea ce a fost pentru Michelet și pentru Hugo ; „crimele“ germane din 1914 nu mai sînt ceea ce erau în 1920 pentru membrii ligii *Amintiți-vă !,* iar ocupația din 1940 riscă să apară într-o zi ca o tragedie minoră. Grandoarea lui Shakespeare și cea a lui Balzac vin de asemenea din faptul că nimeni, după ei, n-a putut să le fie comparat. Și desigur, în fiecare mare operă există ceva incomparabil, dar incomparabilul nu se sustrage ierarhiei : pot să-mi placă micii maeștri, dar există și maeștrii. A descoperi pe Keats și Shelley,

pe Milton și Blake, pe Hölderlin și Novalis, înseamnă a vedea altfel pe Lamartine și Verlaine, și chiar pe Baudelaire și Rimbaud. A trece de la romantismul francez la romantismul german, înseamnă mai întîi a ne modifica viziunea, dar în același timp a ne schimba măsura. Fără romanul englez și fără romanul rus al secolului al XIX-lea, romanul francez ne-ar părea culmea artei. Absolutul nu e decît ultima în timp din admirațiile noastre. Valoarea intangibilă și de neîntrecut pe care Franța a dat-o mult timp operelor tradiției se naște din izolarea în care s-a complăcut : Homer a fost *poetul* tot atît timp cît Shakespeare a fost ignorat. Multiplicîndu-și pretextele, admirația nu slăbește deloc : ea se transformă. Nici o operă, oricît de mare ar fi, nu e definitivă, pentru că nici una nu încarnează absolutul. Și există cel puțin un om pentru care cele mai mari genii își pierd deodată soclul, pentru care focurile cele mai ilustre devin licăriri amenințate de vîntul abia stîrnit : e marele artist în momentul creației sale.

Cele mai măreț opere așteaptă de la un context, care n-a încetat să se reveleze, rectificarea figurii lor.

CAPITOLUL VI

Estetica și filozofia artei

I

Creația artistică nu e gestul orb al unei insecte ; contemplația nu e o supunere mută la inefabil. Reflecția asupra artei este inseparabilă de arta însăși, și acoperă un domeniu vast : de la *Poetica* lui Aristotel la *Prelegerile* lui Hegel, de la paginile ilustre din *Fileb* și din *Banchetul* la comentariile în care Heidegger se străduiește să sesizeze esența poemului în *Imnurile* lui Hölderlin, de la *Critica Judecății* la *Nașterea Tragediei,* de la *Filozofia Artei* de Taine la *Psihologia Artei* de Malraux, de la *Epistola către Pisoni* la *Flori din Tarbes* — de la *Comentarii asupra lui Desportes* la aforismele din *Digresiuni,* de la prefețele lui Corneille la acelea ale lui Hugo, de la *Scrisoare către Academie* la *Filozofia compoziției,* de la *Apărare și Reprezentare* la *Manifestul Suprarealismului...*

Reflecția critică nu epuizează niciodată opera pe care o resimte întotdeauna ca pe ceva de dincolo : dar, dacă ea nu luminează decît în parte obscuritatea ireductibilă în care înaintează, tendința ei spre mai multă lumină nu e zadarnică. Iar conștiința poate da creatorului o imagine falsă asupra operei sale : el nu poate să nu încerce s-o vadă. De altfel, pe lîngă toate erorile creatorului față de el însuși, cît de multe cuvinte ale artiștilor — fie ale lui da Vinci sau Cézanne, Michelangelo sau Renoir, Racine sau Lamartine, Mallarmé sau Joyce — sînt în același timp comentariile cele mai edificatoare ! „Era să fiu secretarul, iar societatea franceză istoricul" : aici, Balzac nu se cunoaște pe sine. „O mie și una de nopți ale Occidentului" : aci se descoperă.

Acest efort al unora de a explicita creația, acest efort al altora de a da socoteală de ea, ar fi de neînțeles și absurd dacă experiența creației și cea a contemplației ar aparține jocului unei spontaneități oarbe, dacă judecata și experiența estetică nu s-ar afla în relație.

„Ceea ce se cunoaște pe sine, spune Hegel, e superior față de ceea ce nu se cunoaște". Și putem considera creatorul conștient mai presus de creatorul orb, spectatorul lucid mai presus de spectatorul mut, în numele valorii absolute pe care o acordăm conștiinței : putem vedea în luciditate suprema grandoare. Totuși, cultul conștiinței pentru ea însăși nu ne conduce deloc la îndrăgirea artei : mai curînd la condamnarea sau la moartea ei. Cel care e înainte de toate sensibil la artă alege ca legendari pe Shakespeare și Rembrandt și nu pe Descartes sau Leibnitz, pe Spinoza și Hegel și nu pe Newton și Claude Bernard. Cine onorează gesturile creației nu poate să vadă în luciditate valoarea cea mai înaltă.

Creația e mai înaltă decît conștiința, iar existența mai prețioasă decît luciditatea. Dar e derizoriu a opune conștiința creației și existenței. Dîndu-și seama de ea însăși, creația artistică își accentuează realitatea ; iar a trăi conștient nu înseamnă a trăi mai puțin, ci a trăi mai intens. Nu e adevărat că geniul trebuie să-și fie necunoscut sieși : nu Gustave Moreau se opune vameșului Rousseau, ci Cézanne — și, mai puțin Leconte de Lisle, decît Baudelaire ne permite să îi situăm pe Verlaine și Francis Jammes într-o mai înaltă imagine a poeziei. În artistul conștient — Goethe, Mallarmé, Joyce — iubim mai puțin conștiința decît plenitudinea ființei. Și nimic mai arbitrar decît a opune plăcerea estetică luciditații : departe de a o distruge conștiința aprofundează plăcerea, dacă, în oricît de mică măsură s-a aflat la izvorul ei și dacă se păstrează în contact cu ea. Vieții, acțiunii, nu conștiința li se opune, ci o gîndire conceptuală și sistematică : există o conștiință pe care o hrănește experiența și o alta care vrea să se hrănească din ea însăși. E știut că trăim cu atît mai mult cu cît „filozofăm" mai puțin : însă trăim cu atît mai mult

cu cît sîntem mai conştienţi de viaţa noastră. Dostoievski a trăit mai puternic temniţa decît tovarăşii săi de lanţuri care n-aveau să scrie *Amintiri din casa morţilor.* Cine îşi iubeşte dragostea fără să gîndească, iubeşte mai mult decît cel care alcătuieşte un tratat al pasiunilor în afara oricărei experienţe. Însă Goethe trăieşte cu atît mai mult dragostea sa pentru Charlotte sau Ulrike cu cît poartă în el *Werther* şi *Elegia din Marienbad.*

Conştiinţa unei experienţe accentuează realitatea acestei experienţe. Dar se pare că conştiinţa pusă în joc de către creaţia artistică posedă un alt privilegiu. Mult mai mult decît dezvelirea unui obiect deja constituit, ea este o punere în discuţie care îl transformă.

Pentru artist, a-şi da seama de opera sa, înseamnă mai puţin a o explicita decît a-i examina valoarea. Iar pentru spectatorul care îşi gîndeşte experienţa, e vorba mai puţin de a considera opera ca un dat inevitabil şi inalterabil pe care ar fi suficient să-l analizeze şi să-l descrie, decît a-i dovedi legitimitatea asigurîndu-se de valoarea operei. Reflecţia, care este expresia experienţei estetice, nu tinde spre comentariul psihologic, ci spre critica operei şi spre judecata ei.

La orgoliul operei terminate, conştiinţa adaugă întotdeauna puţină nelinişte. Acel „A scris într-adevăr bine asta, bătrînul !" spus de Tolstoi ascultînd o lectură din *Părintele Serghei* presupune angoasa unei întrebări mute, iniţiale : „cum am putut scrie aşa ceva ?" Recitindu-se după patruzeci de ani, Corneille din *Examens (Examenele)* face socoteala frumuseţilor şi defectelor, cum faci pe cea a plăcerilor şi greutăţilor unei vieţi. „Acest poem are atîtea calităţi în ceea ce priveşte subiectul şi cugetările strălucite cu care e presărat, scrie el despre *Cid,* încît cea mai mare parte a auditorilor n-au vrut să vadă defectele desfăşurării sale..." Şi despre *Horaţiu :* „Este o credinţă destul de generală că această piesă ar putea trece drept cea mai frumoasă dintre piesele mele, dacă ultimele acte ar fi la înălţimea primelor. Toţi vor ca moartea lui Camille să strice sfîrşitul, iar eu rămîn de acord... Întrucît

nu m-am obişnuit deloc să-mi disimulez defectele, găsesc aici două sau trei destul de importante..." A te reciti astfel, înseamnă a te judeca. Fervoarea admiraţiei, chiar siguranţa cu care îşi găseşte justificări răspund întotdeauna unei întrebări deja puse, şi care poate fi pusă din nou. Creatorul lucid e acela care mai mult se judecă decît se explică sau se contemplă : adevăratul critic critică mai mult decît descrie. Pentru cel care o suscită cît şi pentru cel care o primeşte, opera de artă este legată — în mod esenţial — de analiza valorii : artistul caută să se asigure de valoarea a ceea ce face, aşa cum spectatorul caută să se convingă de valoarea a ceea ce priveşte. Baudelaire, după Poe, înaintea lui Valéry, visează la „infailibilitatea" creatoare — şi nu există cititor, oricît de nevinovat, care să nu viseze în felul său la infailibilitatea judecăţii.

În afara operei, conştiinţa creatorului şi a cititorului tind să se unească în aceeaşi întrebare fundamentală. Or, dacă numim estetică reflecţia asupra artei, sau mai curînd înţelegerea generală a acestei conştiinţe care intervine în fiecare creaţie şi în fiecare experienţă particulară, este firesc să vezi problema ei fundamentală în problema fundamentală a experienţei estetice concrete. Ce poate fi estetica dacă nu cercetare generală a valorilor, de vreme ce experienţa estetică este, în mod sigur, faţă de o operă concretă, o cercetare a valorii acesteia ? Întrucît, în fiecare caz, experienţa estetică este un efort pentru a descoperi regulile unei judecăţi, pentru a ridica din întuneric la lumină, de la incert la cert o reacţie spontană, se pare că estetica nu poate să fie altceva decît o tentativă metodică pentru a clarifica, a valida, a asigura ansamblul reacţiilor şi al judecăţilor particulare.

Asta este ideea spontană pe care ne-o facem despre estetică. Ideea la care se opune ceea ce este de fapt estetica.

II

E de fapt decepţionant şi straniu să vezi că ceea ce numim Estetică (ansamblul reflecţiei asupra artei) se preocupă de toate problemele, cu excepţia celei care ar trebui s-o domine. Asta nu înseamnă că sistemele trebuie să lipsească. Arta apărîndu-ne din ce în ce mai mult ca o activitate umană fundamentală, şi, pentru orice activitate umană fundamentală, filozofia pretinzîndu-se a fi sistemul sau reflecţia, ceea ce desemnăm sub numele de estetică a luat un loc important în filozofia modernă. Există o „estetică" a lui Kant, Hegel, Schelling, Schopenhauer, Marx, Taine, a *Einfühlung*-ului — a lui Nietzsche, Croce, Bergson... Dar nu e vorba deloc în aceste sisteme despre problema care ne-ar părea normal s-o vedem tratată aici.

Opoziţia dintre estetica clasică şi estetica modernă nu e deloc comparabilă cu opoziţia care ridică una împotriva alteia logica veche şi logica actuală. Nici *Critica Judecăţii*, nici *Prelegerile* lui Hegel nu sînt faţă de *Poetica* lui Aristotel ceea ce *Discursul asupra Metodei* este faţă de *Organon*. *Arta poetică* a lui Boileau nu corespunde cu *Logica* de la Port-Royal : căci Boileau este un scriitor. Timp de secole, gîndirea logică a fost concepută ca izvor al ştiinţei ; gîndirea estetică nu a fost niciodată concepută ca izvor al artei. Aristotel se consideră savant în măsura în care este logician : cînd defineşte epopeea sau tragedia, el nu se confundă cu Homer sau cu Eschil. Prin el vorbesc Tragicii : Horaţiu poetul îl inspiră pe Horaţiu retoricianul. Mult mai mult decît dintr-o evidenţă sau o exigenţă a raţiunii, afirmarea estetică a clasicismului vine din experienţa modelelor. Estetica clasicismului înseamnă operele lui Euripide, Homer, Terenţiu. Lysippe şi Apelle sînt înaintea lui Xenocrate şi Cicero, Giotto înaintea lui Cennini, iar Rafael şi Michelangelo înaintea lui Vasari. Estetica normativă n-a fost niciodată altceva decît o gogoriţă pozitivistă. Clasicismul are o estetică *a posteriori*.

Însă are o estetică. Cercetarea şi definirea valorilor fac obiectul său. „S-a vorbit destul despre tragedie şi despre epopee analizate în ele însele, despre speciile lor, despre părţile lor constitutive, despre numărul acestora şi despre deosebirile dintre ele, despre cauzele care fac ca opera să fie reuşită sau nu, despre criticile posibile şi despre răspunsurile care trebuie date". Astfel se termină *Poetica*. „Despre cauzele care fac ca opera să fie reuşită sau nu..." ; această formulă, cel puţin, nu înşală ; ea fixează graniţe evidente între estetică şi filozofia artei. Există în ideea greacă de τέχνη care nu poate fi tradusă prin cuvîntul artă o credinţă în reguli determinate : condiţiile valorii. Doctrina clasică cercetează legile şi modelele fiecărui gen ; defineşte miturile, regulile tehnice, condiţiile psihologice care garantează eficacitatea şi calitatea tragediei, odei, fabulei. De la disputa în jurul *Cid*-ului la cearta în jurul lui Homer, toate controversele erei clasice presupun că există, pentru fiecare gen, un ideal definibil : ele rămîn în cadrul unei orientări estetice incontestabile.

Regulile nu sînt interpretate în aceeaşi manieră, pot exista concepţii diferite despre plăcerea tragică etc. Dar cine se îndoieşte de existenţa regulilor, a unei plăceri proprii, a unei mitologii specifice ale tragediei ? Totuşi, interpretarea modelelor e deja critica lor. De îndată ce plăcerea spectatorului e pusă mai presus de stricta supunere la reguli, de îndată ce se introduce revendicarea libertăţii creatoare — la Corneille, la Ogier, la Urfé, la Sorel — secolul al XVII-lea îl pregăteşte pe cel de al XVIII-lea : în curînd se va prăbuşi autoritatea modelelor clasice, triumful lui Corneille asupra lui Chapelain angajează pe cel al lui La Motte asupra Doamnei Dacier. Pretenţia de libertate, apărarea unei anumite neregularităţi a artei, ideea spontaneităţii geniului ireductibil la lege, afirmaţia că operele vechi nu pot să scape de controlul raţiunii, bănuiala că există alte modele, toate acestea introduc elementele care o să distrugă caracterul imperios şi precis al esteticii epocii clasice.

Mai mult chiar : care o să distrugă *orice* estetică. De îndată ce Corneille se opune lui Chapelain ; de îndată ce, în legătură cu „naivitatea inimitabilă" a lui La Fontaine, Boileau nu ezită să vorbească de „acel nu ştiu ce care ne farmecă, şi fără de care frumuseţea însăşi n-ar avea nici graţie, nici frumuseţe" ; de îndată ce La Bruyère exclamă : „Ce prodigioasă distanţă între o operă frumoasă şi o operă perfectă sau corectă !", condiţiile imposibilităţii estetice se află reunite.

Orice artă vie pare o negare a esteticii. Există o estetică pentru Chapelain, pentru Doamna Dacier, pentru Nisard, pentru Winckelmann, pentru că istoria artei se reduce pentru ei la o serie de capodopere omogene pe care nu se simt nicidecum obligaţi s-o prelungească : orbi la tot ceea ce se opune acestei serii şi la freamătul de opoziţie pe care aceste capodopere înseşi îl poartă în ele. Existenţa unei estetici presupune triumful unor modele într-o necropolă de conservatori şi de copişti. Dar nici un vizitator al muzeelor moderne, nici un cititor al bibliotecilor contemporane (şi chiar dacă ignoră totul despre acest sens distrugător al viitorului care e sensul artei vii) nu pot să mai ignore că arta, departe de a fi o ierarhie a capodoperelor, este locul în care se opun zei egali şi duşmani.

Moartea Frumuseţii ? E vorba despre altceva. Mai mult decît orice, cuvîntul frumuseţe se pretează la confuzie. În ruptura dintre artă şi frumuseţe s-a văzut originea descalificării esteticii. Aşa vorbesc Fiedler, Worringer, mulţi alţii... Dar nu există nici o raţiune pentru a lega soarta esteticii de definiţia clasică a frumosului. În afară de o raţiune istorică : puterea esteticii clasice a fost mult timp fără rival.

Dar e limpede că posibilitatea esteticii nu cere deloc ca arta să fie definită prin frumuseţe sau, mai precis, frumuseţea prin euritmie sau eufonie, sau chiar prin acea „manieră magnifică" despre care vorbea Poussin. E suficient ca multitudinea operelor să apară ca ierarhizată sau dominată de un oarecare Olimp de imagini exemplare ; ca o anume direcţie a artei să se impună ca direcţie privilegiată. Estetica implică o definiţie posibilă a valorii, o măsură comună, o oarecare omogenitate a operelor, şi nicidecum alegerea a ceea ce s-a convenit să se numească frumuseţe ca drum suveran al artei. Aşa cum a existat o estetică a „divinei proporţii" sau a „manierei magnifice", poate exista o estetică a lui *venustas* (a farmecului), a preţiozităţii, a burlescului, a barocului, a sentimentului, a pasiunii, a iubirii, a şocului, a rupturii, a angajării, a urîţeniei. Bizanţul trăieşte în estetica sa aşa cum Versailles într-a lui ; Kairouan şi Chartres, Louqsor şi Manhattan au estetica lor ca de altfel Roma şi Atena. Cînd Ruskin scrie că „deformaţiile iubirii sînt mai adevărate decît cea mai mare exactitate matematică", Stendhal că „romantismul este arta de a prezenta maselor operele literare care, în stadiul actual al obiceiurilor şi credinţelor lor, sînt susceptibile de a le da cît mai multă plăcere cu putinţă", Breton că „frumuseţea va fi convulsivă sau nu va exista", ei indică o estetică la drept vorbind mai puţin precis formulabilă decît cea a „divinei proporţii" — pentru că nu definim un sentiment cum definim un sistem de raporturi, — dar care nu rămîne mai puţin o estetică. Catedrala din Amiens şi pietrele din San Marco din Veneţia, Rossini şi Corrègio, Maldoror şi *Cele o sută douăzeci de zile ale Sodomei* nu se aseamănă cu Apolo din Belvedere sau cu Laocoon, dar joacă exact acelaşi rol : în raport cu ei se ordonează haosul operelor de artă.

Or, nu numai frumuseţea a murit, ci ideea unei valori suverane şi ordonatoare. Deschisă la totalitatea dezacordată a artei, la justa înţelegere a valorilor celor mai diferite, conştiinţa noastră estetică, neputincioasă să aleagă şi nemaiputînd să ignore, a rupt cu orice ordine care poate fi definită. Arta noastră, mai mult conştientă decît creatoare, mai mult receptivă decît constructoare, reflectă această incertitudine. Valorile au ucis valoarea.

A lega estetica de o definiţie univocă a artei, de simplitatea unei ordini, fără îndoială înseamnă a o lega de o incultură improbabilă, care n-a existat, de fapt, niciodată. Nici o concepţie despre artă n-a fost scutită de contradic-

ţii, întrucît orice creaţie artistică este un dialog cu formele care o preced şi o înconjoară. Arta cea mai dogmatică cunoaşte stilurile pe care le recuză — luptă cu ele : Boileau nu-l ignoră pe Ronsard de vreme ce îl condamnă — nici pe Scarron, nici pe Urfé. Arta cea mai supusă modelelor încearcă diversificarea ei. Şi, în cadrul aceluiaşi stil, izbucneşte inevitabil rivalitatea dintre talente. Orice dogmă este o polemică ; orice operă este o deosebire.

„Nu există decît o artă a sculpturii în care Myronii, Polycleţii, Lysippii au excelat. Însă ei sînt toţi diferiţi unul de celălalt şi, în ciuda acestui fapt, aţi vrea ca nici unul dintre ei să nu fie diferit de el însuşi. Nu există decît o artă a picturii. Totuşi, cît de puţin se aseamănă : Zeuxisii, Aglaofonii, Apellii ! Totuşi, mi se pare că nimic nu lipseşte perfecţiunii fiecăruia dintre ei..." Aşa vorbeşte chiar Cicero. Dar, dacă estetica clasică nu oferă o valoare unică, în orice caz ea oferă o valoare suverană. Dacă ea e sensibilă la deosebirea operelor, în orice caz aceste deosebiri există în cadrul unui stil comun.

În curînd vin din toate părţile opere ale căror deosebiri nu pot fi încadrate în nici un stil comun, valori care se distrug sau reclamă egalitatea drepturilor.

Eclectismul apare ca o tentativă de a menţine deasupra rivalităţii operelor şi stilurilor noţiunea unei valori supreme. Sentimentului unei direcţii privilegiate, el îi substituie o zadarnică fantomă în care doreşte să se unească toate valorile particulare. Dacă ar trăi, această frumuseţe a eclectismului ar umple lumea : dar ea nu trăieşte. Eclectismul, care îşi pune pecetea pe manifestele cele mai seducătoare, inspiră operele cele mai debile. Operele bolognezilor Carracci care au vrut să unească Roma şi Veneţia, pe Michelangelo şi pe Rafael, pe Tiţian şi pe Corregio, arată imposibilitatea programului lor ; Racine adăugat la Hugo nu poate da pe Virgiliu, dar riscă să ajungă la Ponsard. Totalitatea fascinează mereu gîndirea, dar nu rezistă la proba acţiunii, fie ea politică sau artistică : a acţiona valabil, înseamnă întotdeauna a se limita. Evident

steril pe planul creaţiei, eclectismul este fals pe planul gîndirii însăşi : el distruge realitatea fiecărei opere, care este legată de particularitatea sa, pentru a o putea integra celorlalte, el denaturează orice atinge.

Reducţia se opune eclectismului, dar încearcă la fel ca el, deşi într-un chip cu totul deosebit, să depăşească diviziunea conştiinţei artistice ridicînd, deasupra haosului, viziunea unui adevăr exemplar al artei. Eclectismul salvează estetica suprimînd nu numai pluralitatea, ci şi antinomia valorilor ; reducţia o prezervă negînd pluralitatea însăşi. Or, echivalenţa profundă a stilurilor este o evidenţă la fel de imperioasă ca antinomia lor. E zadarnic să vrei să uneşti pe Racine cu Shakespeare, pe Rafael cu Tiţian : e la fel de zadarnic să vrei să limitezi istoria artei la tradiţia clasică sau la tradiţia iraţională. Eclectismul primeşte mai întîi dezminţirea creaţiei (nu există opere eclectice vii), dar alegerea se izbeşte mai întîi de dezminţirea gîndirii (există celelalte opere) ; căci vine întotdeauna momentul în care Hugo îşi dă seama că Racine există, în care Valéry îl recunoaşte pe Shakespeare, în care Breton se izbeşte de Flaubert.

Reducţia pasionată a artei universale la o valoare privilegiată e fecundă şi inevitabilă cînd ea se confundă cu o mişcare creatoare : trebuie să fi existat un moment în care Cézanne să se fi simţit singurul pictor, Mallarmé — singurul poet, un moment în care clasicismul nu mai ştie că preţiozitatea există, în care Rimbaud nu mai ştie că a existat Ronsard. Dar acestea sînt iluziile creatorului. E imposibil să transformi în primitivism, academism sau decadenţă forme vii şi indestructibile ale artei. În cursul secolului al XIX-lea, tentativele de restaurare au arătat suficient neputinţa tuturor eforturilor de a supune arta prezentă unei arte a trecutului : Ruskin nu face gotic, ci gotic fals, prerafaelismul opune pe Burne-Jones lui Rafael, nu pe Giotto, şi ziua în care Canova, la bătrîneţe, vede la British Museum marmorele din Parthenon, fără îndoială înţelege că orice academism nu ajunge la model, ci la copie. Dar oricît de înalt vorbeşte nebunia lui Hölderlin,

ea nu sufocă *Elegiile romane ;* Lautréamont nu-l estompează pe Racine. Reducţiile artei universale la arta vie sînt creatoare, dar injuste.

Dacă o estetică este posibilă, ea trebuie să ţină seama totodată de antinomia valorilor şi de echivalenţa lor în autenticitate. E la fel de zadarnic să defineşti în gîndire o frumuseţe care nu se încarnează în nici o operă — şi nu poate să se încarneze în ea — şi o frumuseţe surdă la toate vocile care nu sînt în acord cu ea. Dar dacă eclectismul şi reducţia apar ca imposibile şi dacă noi continuăm să legăm estetica de definirea unei ordini a valorilor, nu trebuie oare să renunţăm la estetică ?

E limpede că marile „estetici" ale secolului al XIX-lea sînt mai puţin estetici decît filozofii ale artei. Nu fără aparenţe de raţiune, întrucît valoarea pare din ce în ce mai puţin obiectul unei definiţii posibile. Totuşi, aceste sisteme nu se prezintă ca o descalificare a esteticii ; ele se mulţumesc s-o eludeze. În măsura în care valoarea pare insesizabilă, ele se orientează spre o descriere pozitivă. Dar, în măsura în care interogaţia estetică se afirmă în faţa operei de artă ca interogaţie esenţială, ele reintroduc în filozofia artei neliniştea pe care n-au exorcizat-o. Problemele ştiinţei şi filozofiei artei s-au substituit interogaţiei legitime şi naturale a esteticii. *Ce este valoarea ?* se transformă în *Ce este arta ?* Dar se întîmplă să încercăm, în mod nevinovat ori insidios, să facem să se accepte răspunsul de la a doua întrebare ca răspuns la prima. Identificînd chiar de la începutul *Prelegerilor* sale estetica şi filozofia artei, Hegel oferă exemplul unei astfel de confuzii.

Or, dacă filozofia artei îndepărtează estetica, e bine să-i cerem dovezile. Estetica nu e posibilă, poate : dar faptul trebuie dovedit. Dacă filozofia artei se substituie esteticii fără a-i demonstra imposibilitatea, se cuvine să ne întrebăm dacă nu cumva schimbul e dezavantajos. Şi dacă cele două planuri de cercetare sînt confundate, nu se

distrug oare unul pe celălalt : filozofia artei nu riscă să denatureze estetica, iar estetica — descrierea generală a artei ?

III

Chiar în primele pagini ale introducerii, Hegel declară perimate cîteva tratate ca „*Poetica* lui Aristotel, *Arta poetică* a lui Horaţiu, cartea lui Longin asupra *Sublimului*". Aceste teorii se sprijină, spune el, „pe o bază prea îngustă". „Cercul operelor din care sînt scoase regulile generale este prea restrîns şi, deşi acestea trec drept cele mai pure modele, ele nu formează decît o parte din domeniul artei." Ideea de „cel mai pur model", după cum ştim, supravieţuieşte şi astăzi : dar se loveşte de o altă evidenţă, în fine triumfătoare, anume că e vorba aici de o experienţă parţială a artei.

La Hegel, istoria anunţă moartea frumuseţii. Dar frumuseţea poate muri ucisă de o altă mînă.

Astfel, *Critica Judecăţii* nu este o estetică. E vorba mai puţin de a orienta judecata, de a o înarma cu criterii precise decît de a face prin ea psihologie. (Valorile nu sînt obiectul unei estetici : însă judecata de valoare este obiectul unei psihologii.) Desigur, definiţia judecăţii nu poate să nu ne spună cîte ceva despre obiectul ei : dar ne spune tocmai că el nu corespunde unei valori definibile. „Frumos este ceea ce place în mod universal fără concept" : o astfel de definiţie interzice orice cercetare estetică precisă. Se vorbeşte despre frumuseţe „ca despre o proprietate a obiectelor", declară Kant. În prezenţa fiecărui „lucru de frumuseţe" încercăm sentimentul universalului. Dar această universalitate nu e decît o impresie subiectivă : ea este cerută de către subiect, nu descoperită în obiect. Universalitatea estetică nu este fondată pe un concept ; judecata de gust nu leagă frumosul de obiect ca pe un predicat. „Cînd judeci obiectele numai în virtutea conceptelor, orice reprezentare de frumuseţe dispare : deci nu poate exista

regulă după care cineva ar putea fi obligat să recunoască frumusețea unui lucru." De aceea, neexistînd caracteristici precise ale frumuseții, nu există nici reguli ale judecății. Subiectivă, ireductibilă la concept, universalitatea kantiană nu implică deloc posibilitatea unei estetici. Și refuză ideea unei unități, unei rețete a capodoperelor. De fiecare dată cînd încerc sentimentul frumosului, îl trăiesc ca sentiment dezinteresat, detașat de mine însumi : de aceea cred că fiecare trebuie să-l încerce. Dar valorile de care se leagă acest sentiment de universalitate nu formează o ordine ierarhizată sau armonioasă. Spre deosebire de adevărul teoretic, universalitatea estetică nu exclude valorile contradictorii. Universale, valorile judecății sînt totuși infinit de diverse — incoerente, neacordate.

Era o intuiție genială și fecundă a recunoaște totodată diversitatea contradictorie a valorilor și realitatea lor obiectivă, legată de sugestia lor de universalitate. Dar a opune valorile la valoare nu implică imposibilitatea de a le defini, de a descoperi între ele o măsură comună. Subiectivitatea, ireductibilitatea la concept învinge, pentru Kant, sugestia de universalitate. Valorile nu pot fi obiect de sistem sau de reflecție — obiect al unei estetici posibile. Rămîne judecata generală de valoare care este obiectul unei psihologii.

Ceea ce joacă pentru Kant rolul deținut la Hegel de către pluralitatea istorică a stilurilor se pare că este, înaintea ideii de subiectivitate fără concept și de finalitate fără scop, sentimentul fertilității dezordonate a geniului, înrudită cu libera proliferare a naturii, intuiția că arta este locul unei spontaneități dispersate. Frumusețea este liberă înflorire, minune neprevăzută, inepuizabilă sursă de voci contradictorii, nu fabricație uniformă. Ea este surpriză. Frumusețea nu adaugă nimic perfecțiunii, nici perfecțiunea la frumusețe. Distincția stabilită între „frumusețea liberă" și „frumusețea aderentă", confuzia între artă și natură — mult mai mult : primatul acordat Naturii (o grădină englezească valorează cît un tablou, cîntecul privighetorii cît cel al omului, o floare cît un

basorelief), superioritatea sublimului (legat totuși de inform) ne arată că, retrăgîndu-se din ideea de frumusețe, perfecțiunea antrenează în decăderea sa cercetarea estetică. Nici reguli, nici măsură pentru judecată.

Dacă estetica lui Kant este o psihologie a judecății, cea a lui Hegel este o istorie a artei. Pentru Hegel, se pune problema reclasării artei printre celelalte activități umane în dialectica spiritului. Încă din primele pagini, identificarea filozofiei artei cu estetica arată că problema valorii nu e privilegiată. Cîteva pagini mai departe, întrebîndu-se asupra posibilității unei științe și a unei filozofii a Artei, Hegel vede principalul obstacol în diversitatea reprezentărilor artistice și în rezistența pe care ele o opun sistematizării. Dar reprezentările artistice, oricît de diverse ar fi, precizează el, nu vin din fantezie : legate de spirit, a cărui expresie sînt, ele urmează legile dezvoltării lui. Astfel, există o știință a artei, pentru că există o dialectică a spiritului : ceea ce Hegel numește „estetica" sa devine posibil. Dar, în realitate, nu e vorba de estetică. Încercarea lui Hegel este posibilă numai dacă operele de artă acceptă să fie grupate după stilul și semnificația lor istorică : problema sa nu e nicidecum cea a definirii valorilor. Hegel nu se întreabă despre ceea ce separă opera valabilă de opera mediocră, despre legătura misterioasă care pune de acord capodopera cu capodopera, în ciuda flagrantei lor opoziții : lui îi ajunge să vadă succedîndu-se în istorie arta simbolică, arta clasică și arta romantică, cele trei mari figuri ale dialecticii artei.

*

Totuși, dincolo de o psihologie a judecății sau de o istorie, Kant și Hegel aduc altceva : o definiție metafizică a artei.

Kant, oricine o știe, a vrut să elibereze gîndirea de perspectiva metafizică. Estetica sa limitează subiectul la el însuși, la fel de strict ca teoria sa despre cunoaștere : el se abține să afirme că arta este o revelație a absolutului. Totuși, dacă Kant este un metafizician al postulației (un

metafizician al lui „ca şi cum"), el totuşi este un metafizician. Oricît de închisă în subiectivitate, judecata de gust primeşte o semnificaţie metafizică, la fel cum cunoaşterea, prin intermediul moralei, trece în ontologie. Judecata estetică, dacă nu garantează că natura e aşa sau altfel, este legată de sentimentul finalităţii sale ; ea presupune „un acord al naturii cu facultatea noastră de a cunoaşte *a priori*". Plăcerea estetică trimite la o armonie a naturii şi a spiritului : în real, gustul descoperă „un inteligibil cu care facultăţile noastre superioare de cunoaştere sînt în armonie". Orice artă şi orice natură, în măsura în care ne dau o impresie estetică, apar dacă nu ca o revelaţie directă a sensibilului, cel puţin ca o aluzie ; dacă nu ca o garanţie, cel puţin ca o postulaţie a absolutului.

Frumuseţea (fie cea a florii sau a operei de artă) sugerează pentru Kant o finalitate inteligibilă. Pentru Hegel, ea este cunoaştere a inteligibilului, revelaţie a Ideii : *sinnliches Scheinen der Idee.*

Acestei realităţi absolute, pe care arta o sugerează sau o cunoaşte, fără îndoială, marile sisteme ale secolului al XIX-lea nu-i dau acelaşi nume : dar, în ciuda diversităţii limbajelor şi perspectivelor, e vorba de ceea ce fiecare dintre ele consideră ca absolut. Acest absolut, Hegel îl imaginează ca o revelaţie progresivă încredinţată desfăşurării istoriei. Schelling îl concepe ca Idee imobilă : „e frumos acest lucru în care generalul şi particularul, genul şi individul sînt la fel de inseparabil uniţi ca în trupul zeilor".

Şi Schopenhauer, vorbind doar în aparenţă un alt limbaj, se întreabă „dacă există o cunoaştere specială care se aplică la ceea ce în lume subzistă în afară şi independent de orice relaţie... la esenţa lumii, substratul fenomenelor". Şi el conchide că există o asemenea cunoaştere, care nu e alta decît viziunea artistică, „opera geniului". Originea artei, afirmă Schopenhauer, este cunoaşterea Ideilor, iar scopul său unic, comunicarea acestei cunoaşteri. Geniul, „direcţie obiectivă a spiritului", „excedent de putere cog-

nitivă", este „oglinda clară a fiinţării lumii", expresie „a ceea ce există metafizic în lumea fizică".

„Ceea ce există metafizic în lumea fizică" : de la Platon la tînărul Nietzsche din *Naşterea Tragediei,* fiecare mare filozof al artei vorbeşte în esenţă acelaşi limbaj. Dincolo de aparenţe psihologice, auzim acelaşi limbaj şi la Bergson, de vreme ce vechiul absolut metafizic, pentru el, se reinstalează în durată *(in ea vivimus et movemur et sumus).*

Şi, transpus în registrul filozofiei existenţei, surprindem acest limbaj şi la Heidegger, cînd afirmă despre poezie că este „numirea fondatoare a zeilor şi a esenţei lucrurilor... numirea fondatoare a fiinţei şi a esenţei tuturor lucrurilor — nicidecum o rostire oarecare, ci aceea prin care totul este dintru început supus dezvăluirii".

Recunoaştem întotdeauna filozoful după faptul că nu vede în estetică altceva decît o filozofie a artei, iar în artă — decît expresia absolutului (fie chiar şi sub înfăţişarea relativului). Fiecare filozof adevărat regăseşte în faţa artei vechea bănuială platoniciană a frivolităţii, şi trebuie mai întîi să o învingă. Şi nu reuşeşte decît asimilînd activitatea artistică unei cunoaşteri (uneori supremă, mult mai des inferioară) a realităţii care este obiect al gîndirii. „E demnă oare arta să preocupe ştiinţa ?" se întreabă Hegel încă din introducere. Şi dacă răspunde afirmativ, o face pentru că îi pare legitim să apropie arta de religie şi de filozofie, să vadă în ea „un mod aparte, o manieră proprie de a revela conştiinţei pe Dumnezeu şi de a exprima interesele cele mai profunde ale naturii umane şi adevărurile cele mai comprehensive ale spiritului". Perfect asemănătoare este atitudinea lui Schopenhauer. E bine să înţelegem, spune el, „importanţa adesea necunoscută şi înalta demnitate a artei", pentru că „arta este înflorirea supremă şi împlinită a tot ceea ce există", pentru că „prin esenţă, ea ne procură acelaşi lucru pe care ni-l oferă lumea vizibilă, dar mai condensat, mai împlinit, cu alegere şi reflecţie", pentru că ea „este înflorirea vieţii în toată accepţia termenului". (Desigur,

nici pentru Hegel, nici pentru Schopenhauer arta nu este instanţa supremă : însă demnitatea sa este eminentă.)

Şi Heidegger, înainte de a descoperi ordinea în care apare importanţa decisivă a poeziei, se opreşte la primul cuvînt al lui Hölderlin *(poématiser,* „cea mai inocentă ocupaţie dintre toate") ca la o obiecţie prejudicială, şi comentează : „Poezia e ca un vis, nu e o realitate. E un joc de cuvinte, nu e seriozitatea unei acţiuni. Poezia este inofensivă şi ineficace. Cine ar putea pretinde, mai bine decît limbajul pur, să fie *în afara primejdiei ?*".

*

După Schopenhauer şi *Geburt der Tragödie (Naşterea Tragediei),* totuşi, esteticile filozofice tind să se separe de metafizică. La sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea, filozofia artei — de la Marx şi Taine, la Maurras şi Durkheim, de la Volkelt, la Croce şi la Bergson — nu oscilează decît între sociologism şi *Einfühlung.*

Fără îndoială, metafizica este pusă în discuţie. Spiritul pozitiv cheamă la realitate. Şi arta însăşi se transformă. Începînd cu romantismul, şi mai ales începînd cu accelerările capitale (simbolismul şi impresionismul), arta secolului al XIX-lea încetează să mai fie acordată sistemelor filozofice ale vremii : esteticile metafizice se acordă artei clasice, şi nu artei care le este contemporană. Şi e vorba mai puţin de o ruptură cu absolutul decît de metamorfozarea acestuia... Căci, mai ales pentru simbolism, subiectivitatea este un absolut metafizic : orice artă se crede în comunicare cu esenţialul. Dar esenţialul nu mai stă în lumea formelor naturale. Prin caracterul lor platonician, marile estetici ale secolului al XIX-lea prelungesc încă (într-un context artistic care este deja renegarea lor) legătura clasică între formele naturii vizibile şi absolut. Prin imitarea naturii, întreaga artă clasică converge către o suprarealitate precis concepută ca natură glorificată. E ceea ce vrea să spună Schopenhauer cînd scrie că

arta „ne oferă acelaşi lucru ca tot ceea ce ne arată lumea vizibilă, dar mai condensat, mai împlinit", ceea ce vrea să spună Schelling cînd vorbeşte de „trupul zeilor". Nu e o întîmplare că Panateneele ne ajută să evocăm pe Sofocle, că asociem în mod irezistibil lui Racine *Păstorii din Arcadia,* că imaginea lui *Laocoon* a furnizat simbolul său întregii estetici a neoclasicismului. Arta clasică este aşa de bine acordată cu formele realului încît ea nu-şi închipuie absolutul sub o altă formă decît cea a unui real glorificat. Realismul — puterea de a imita natura — care, mai tîrziu, va servi la opunerea universului cerşetorilor şi prostituatelor — universului zeilor, n-are altă justificare, în arta clasică, decît să înfăţişeze universul zeilor în toată gloria lui : fiecare mare operă clasică este o viziune a Olimpului. Psihologia lui Racine ea însăşi se sprijină pe arhetipurile platoniciene : tragedia trimite la statuar. Peste toată arta clasică se întinde privilegiul ontologic al realismului vizual : „oglindă clară a fiinţării lumii", *sinnliches Scheinen der Idee.*

În curînd, orice semnificaţie sublimă se retrage din formele vizibile ale naturii : estetica nu va mai putea vedea obiectul artei în ideile platoniciene. Ideilor platoniciene, Olimpului, trupului zeilor îi succed fie un real renegat (cel al naturalismului), fie absoluturi care nu se mai adresează privirii : societatea, istoria, psihologia, eul. Negări ale absolutului sau „monezi ale absolutului", aceste realităţi noi fraternizează în străfundurile interiorităţii : e vorba de realităţile mentale. Istoria nu se mai reduce la ilustraţiile unei cronici, la imageria unei tapiserii din Versailles, societatea nu mai este o frescă de personaje protocolare înconjurînd marile prime roluri : dedesubtul pozei de suprafaţă, e vorba de atingerea unei realităţi profunde făcută din condiţii, din mişcări colective : istoria şi sociologia trec de acum înainte prin înţelegerea psihologică. A cunoaşte înseamnă din ce în ce mai puţin a defini, din ce în ce mai mult a aprofunda, a pătrunde într-o realitate plină de penumbră. Ceea ce ochiul vede, ceea ce i se dezvăluie drept contur al lucrurilor nu mai

este măsura realului sau sugestia inteligibilului : realul nu mai e ceea ce se vede, ci ceea ce se înțelege, se bănuiește, se simte. Așa cum nudității corpurilor i-a succedat portretul în care, deja, privirea se izolează și visează la o lume fără contururi, formelor imitate și închise ale naturii le succede magia unei vibrații interioare. Unei psihologii mecaniciste, care înalță tipuri la fel de pure ca și trupul zeilor, se substituie subiectivitatea vie, echivocă, imprecisă. Șoapta vocilor interioare înlocuiește imobilitatea sculpturală a caracterelor : durata romanescului succede spațiului închis al tragediei. Și nu e o întîmplare că, în același moment, reprezentările fizicii cedează locul unei științe a cărei reprezentare devine imposibilă ; între Platon și Euclid, între Descartes și Newton, între da Vinci artist și da Vinci matematician exista legătura figurabilului : pentru savant ca și pentru artist, universul, în esența sa cea mai profundă și în transfigurarea sa cea mai glorioasă, se reducea la formele privirii. În timp ce plastica a fost simbolul artei clasice, muzica devine simbolul artei moderne (și Hegel, Schopenhauer și Nietzsche, la drept vorbind, au prevăzut acest lucru) : idee clară și distinctă, figură a geometrului sau statuie a sculptorului, realul nu mai este reprezentabilul. În același timp în care se epuizează (mai ales în pictură) tehnicile imitației, realitatea vizibilă încetează să mai fie locul realității și drumul spre transcendență.

E de la sine înțeles că pictura care succede artei imitației și glorificării naturii se adresează privirii, și chiar numai privirii. Dar unei priviri noi care, respingînd formele familiare, încetează să mai recunoască în această pictură alegoriile absolutului. Pentru această pictură în căutare de un fel de puritate-limită, absolutul nu este nici realitate vizibilă, nici chiar noul vizibil care țîșnește din distrugerea lumii : el este gestul distrugerii creatoare. De la Monet la Kandinsky, formele vizuale care se succed într-o uimitoare dialectică sînt mai puțin elementele unui nou univers — unei noi realități — decît jaloanele prestigioase pe care suflul spiritului creator le lasă în drumul său. Adevăratul

geniu al picturii moderne e obsedat mult mai puțin de acel roi mereu reînnoit de scînteieri cu care nu încetează să ne uimească, decît de forța, de turbarea, și de mișcarea, parcă invizibilă, a focului neobosit care arde, odată cu realitatea de odinioară, întreaga realitate, pînă și formele pe care el le substituie formelor naturii. În ceea ce privește poezia, e adevărat că, de la romantism la simbolism, și de la simbolism la suprarealism, ea își accentuează caracterul său metaforic. Dar rolul din ce în ce mai hotărîtor al imaginii nu înseamnă de loc că realitatea este obiectul noii poezii. E evident faptul că noua poezie nu mai are nimic comun cu realitatea propriu-zisă. Dar ea nici măcar nu-și propune să substituie acestei realități o realitate nouă, poetică și supra-reală, oferindu-se privirii ca un obiect. Locul poeziei contemporane (și ceea ce ea concepe ca propriul ei absolut) rezidă mult mai puțin în imaginile pe care le reunește (oricît de aparente și de numeroase ar fi), decît în mișcarea creatoare care nu încetează să șteargă imaginea prin imagine, și distruge ceea ce aduce în favoarea forței inepuizabile care scoate din neant ceea ce va distruge. Căci elanul metaforei contează mai mult decît rezultatul său. Rimbaud joacă rolul *Iluminărilor* mai puțin pentru a aprinde focul noilor stele decît pentru a arunca între ele ghirlandele și lanțurile sale de aur ; și „reflexele reciproce" cu care strălucesc versurile lui Mallarmé, mult mai mult decît licăririle unui univers care s-ar oferi privirilor noastre ca un obiect nou, sînt fosforescența unui drum în care toate obiectele se confundă și se pierd. Absolutul a fost pentru arta clasică o realitate gata făcută spre care ne reîntoarcem, și care este un obiect al privirii. Pentru arta modernă, absolutul este mișcarea creației artistice, devenirea sa. Arta modernă se ridică odată cu zorii celei de-a opta zile a creației.

Fără îndoială, trebuie să ne abținem să vedem în arta modernă o renunțare la umanism. Tradiția clasică pune accentul mai puțin pe om decît pe lumea care-i este *dată* : sau, mai curînd, omul se definește prin cunoaștere, iar

cunoaşterea apare ca o acceptare profundă a realităţii. Dacă imaginile artei depăşesc aparenţele imediate, nu înseamnă că arta se eliberează de real ; ea sugerează un real mai real decît realul. „Plăcerea de a vedea toate lucrurile pe care vederea noastră le descoperă nu e deloc comparabilă cu satisfacţia pe care o dă cunoaşterea lucrurilor pe care le găseşti prin filozofie", scrie Descartes : imaginile artei se opun în acelaşi fel imaginilor percepţiei, fără ca, pentru aceasta, să părăsească planul unei realităţi a cărei cunoaştere se impune omului ca cea mai înaltă lege a sa. Refuzînd formele realului, e adevărat că arta modernă rupe cu optimismul şi cu înţelepciunea, şi pare a restabili legături cu vechiul tragic care precede glorificarea omului : dar nu e adevărat că omul nu poate să adere la el însuşi decît aderînd la realitatea care-i este dată. Artele de creaţie îl afirmă mai mult decît artele de expresie. Faust este umanist şi nu sfîntul Toma d'Aquino. E mai bine „să schimbi propriile dorinţi decît ordinea lumii", spune Descartes : cînd Marx îi răspunde că acum trebuie „transformată lumea" pe care filozofii s-au mulţumit s-o cunoască, umanismul a pierdut mai puţin decît a cîştigat. Nu deoarece cunoaşterea a încetat să fie calea regală a Occidentului : mai curînd pentru că se schimbă noţiunea însăşi de cunoaştere, întrucît s-a schimbat noţiunea realului. Realitatea şi-a pierdut consistenţa şi rigiditatea : ea a devenit virtualitate, plasticitate pură ; lumea rămîne obiectul cunoaşterii noastre, dar ea apare acum ca rezultatul acţiunii noastre şi nu ca un lucru care există înaintea ei. De la pragmatism la existenţialism, de la geometriile para-euclidiene la fizica lui Bohr şi Einstein, de la *praxis*-ul marxist la voinţa nietzscheeană de putere, de la punerea în discuţie a ideii de obiectivitate pe care o găsim în filozofiile recente ale istoriei la critica noţiunii de *lucru* pe care o implică sociologii recente, toate căile spiritului contemporan urmează acelaşi drum : lumea, care a fost reprezentarea mea, devine negarea mea — *proiectul* meu — iar cunoaşterea este inseparabilă de acţiune. Trecînd de la un stil de expresie la un stil de creaţie, arta contemporană

înregistrează criza realităţii, iar această criză, departe de a fi demisia orgoliului umanist, este mai întîi exaltarea acestuia.

În spatele esteticilor metafizice descoperim o artă pentru care realitatea este ceea ce este : idealizarea este un mijloc de a ne înălţa pînă la ea. În spatele esteticilor moderne presimţim o artă pentru care realitatea este ceea ce devine. De aceea simbolul artei clasice, fie ea psihologică, este o formă vizuală — trupul unui zeu : iar simbolul artei moderne, fie ea vizuală, o mişcare interioară. În spatele esteticilor postmetafizice, există o artă a devenirii umane. Artă care, la limită, şi în tentativele sale supreme, este o artă a devenirii artistice pure : dar care, în formele sale mai „realiste", este o artă a devenirii psihologice sau istorice, individuale sau sociale. Balzac şi Zola sînt înaintea esteticii lui Marx şi Proudhon. Şi înaintea lui Volkelt, a lui Lipps, a lui Croce, a lui Bergson, există pulberea culorilor şi acordurilor, sclipirea apelor din *La Grenouillère,* versurile nesigure şi confidenţiale pe care Verlaine şi Jammes tocmai le-au scris, sau pe care nu le-au scris încă... Marea disoluţie a universului formelor în universul spiritului, pe care a prezis-o Hegel, se realizează, dar devine viaţa însăşi a artei, în timp ce, pentru Hegel, ea trebuia să însemne moartea acesteia.

Esteticile metafizice legau opera de artă de intuiţia unei realităţi figurate ; esteticile moderne o leagă de subiectivitate, de social, de istoric : ele sînt psihologice, psihanalitice, biologice, sociologice. Dar, la fel ca esteticile metafizice, ele sînt mai puţin estetici decît filozofii ale artei. Căutînd modelul sau cauzalitatea operei de artă, ele întîlnesc, fără îndoială, natura ei : dar acea natură pe care cele mai bune şi cele mai rele o au în comun. Despre cele mai bune ca şi despre cele mai rele, *Einfühlung*-ul afirmă că sînt expresia unei realităţi traductibile în termeni de dinamism psihic, de emoţie ; cînd Bergson scrie că „scopul artei este să adoarmă puterile active, sau mai curînd rezistente, ale personalităţii, şi să ne aducă astfel într-o stare

de docilitate perfectă în care realizăm ideea pe care ne-o sugerează, în care simpatizăm cu starea exprimată", el crede că defineşte obiectul oricărei opere de artă. Croce, în ceea ce-l priveşte, avansează ideea că „arta este întotdeauna lirismul... epopeea şi drama sentimentului", expresia ilogică, intuitivă a sensibilităţii : tot definire generală a artei, nu determinare a valorilor. Formulele lui Taine se aplică la tot ce este mai bun sau la tot ce este mai rău. („Ceea ce istoria a exprimat, arta a rezumat") ; la fel, formulele lui Freud şi ale şcolii sale — şi atîtea altele. Şi bineînţeles, e legitim să cauţi o definiţie generală a artei. Dar dacă estetica este posibilă, o vom recunoaşte tocmai după faptul că va încerca să vorbească nu despre toate operele, ci doar despre acelea care au cîştigat partida.

Se înţelege de la sine că filozofia artei este o speculaţie legitimă. Avem dreptul să criticăm răspunsul dat de fiecare sistem la problema pe care o pune, nu faptul că a pus această problemă. Judecata gustului este universală şi fără concept ? Atitudinea estetică este „dezinteresată ?" Frumosul este simbolul binelui moral ? Arta este manifestarea sensibilă a Ideii, expresia ideilor platoniciene, sau a arhetipurilor spiritului ? Arta este expresia duratei, a afectivităţii, viziunea-intuiţie a sentimentului, o alegorie a instinctului sexual sau a instinctului biologic, efectul şi reflectarea timpului, mediului, rasei ?

Toate aceste teorii avem dreptul să le criticăm, nu avem însă dreptul să criticăm întrebarea din care ele se nasc. E evident că există loc pentru o istorie, o sociologie, o psihologie, o psihanaliză, o psihobiologie — o filozofie, o metafizică ale artei. Şi, oricare ar fi urgenţa întrebării pur estetice, ar fi ridicul să reproşăm acestor discipline că n-au răspuns la ea : ca şi cum am reproşa filozofiei că nu este critică literară, istoriei muzicii că nu este Muzica însăşi. Există o problemă a artei ca realitate de ansamblu şi o problemă a artei ca reuşită a anumitor opere : o problemă a *existenţei artei* şi o problemă a *valorii*.

În schimb, e întru totul legitim să reproşăm filozofilor artei, fie că postulează fără demonstraţie imposibilitatea

esteticii, fie că confundă, aşa cum face Hegel, cele două întrebări. Eroarea acestor filozofii ale artei este că gîndesc — de altfel în mod obscur — că sînt şi estetici. Problema estetică e supusă problemei generale : dar se crede că răspunzîndu-se acesteia din urmă, se răspunde celei dintîi. Or, estetica nu va fi întîlnită pe planul filozofiei artei ; şi nici filozofia artei nu va fi întîlnită pe planul esteticii. Se poate trece, desigur, de la o problemă la alta, dar nu le poţi rezolva din acelaşi punct de vedere. Filozofia artei derutează estetica, iar estetica derutează filozofia artei.

IV

Toate aceste sisteme se feresc de estetică, pentru că preferă în locul ei o interogaţie totuşi mai puţin sîcîitoare. Cu toate acestea, ele nu o descalifică : mai curînd ele preferă să nu se gîndească la ea decît s-o facă în mod neatent. Ele o abandonează : dar ea nu le abandonează. Judecăţile, preocupările estetice intervin în mod constant : şi aproape întotdeauna pentru a încurca descrierea „pozitivă" a artei.

Cînd Kant declară că desenul e mai important decît culoarea, cîntecul privighetorii mai frumos decît vocea omenească, că poezia este arta cea mai elevată, că o grădină englezească este superioară unei grădini în stil franţuzesc ; cînd Schopenhauer spune că dacă totul este frumos, pentru că există o Idee a fiecărui lucru — cum o dovedesc, de exemplu, subiectele picturii olandeze — lucrurile sînt totuşi mai mult sau mai puţin frumoase după puterea de a provoca contemplaţia obiectivă ; cînd Croce afirmă că „problema actuală a esteticii este restaurarea şi apărarea clasicismului împotriva romantismului" ; cînd Bergson scrie, după ce a definit sentimentul estetic, că „meritul unei opere de artă nu se măsoară atît prin puterea cu care sentimentul sugerat ne copleşeşte cît prin

bogăţia acestui sentiment", ce fac ei altceva decît să-şi exprime preferinţele ? Or, sau aceste preferinţe, acordate la sistem, sînt realmente deduse din acesta : iar estetica, simplă deducţie a filozofiei artei, suferă de o supunere inacceptabilă. Sau, ele îi sînt exterioare : dar efortul de a acorda, cu orice preţ, judecata cu sistemul arată că nici prima, nici celălalt nu profită de o astfel de confuzie.

Puţin contează că Hegel îşi intitulează cartea sa : *Vorlesungen über die Aesthetik (Prelegeri de Estetică)* : ar fi putut păstra cuvîntul fără să păstreze lucrul. Dar e limpede că judecata se amestecă în mod constant în descrierea istoricului şi în definiţiile filozofului. Paginile despre pictura olandeză, de exemplu, sînt ale unui critic de artă : atît de strîns este contactul cu tabloul, încît, citindu-le, nu ne gîndim la teorie mai mult decît în faţa paginilor lui Baudelaire despre Delacroix sau ale lui Fromentin despre Rembrandt. În opinia pe care Hegel şi-o formează despre artă în general veghează în mod constant capodoperele : Fidias, Homer, Shakespeare, Rafael. Cînd el declară că „a nu avea nici o manieră este singura mare manieră", că „marea vitalitate pe care o recunoaştem în opera lui Fidias caracterizează pe marii artişti", cînd desemnează trecutul, epoca mitologică, drept terenul cel mai favorabil al creaţiei ; cînd spune că epoca clasică este momentul culminant al artei şi cînd scrie, în legătură cu sculptura greacă, că „nimic mai frumos nu s-a văzut şi nu se va vedea", cînd desemnează poezia drept artă supremă şi drama drept cel mai înalt moment al poeziei, el se referă la o estetică, judecă. Şi viziunea egalitară a istoriei şi filozofiei artei dă înapoi în faţa unei viziuni obligatoriu ierarhice : cea a pleiadelor şi a vîrstei de aur.

Dar pe ce se bazează sentimentul pleiadelor ? Dar cel al vîrstei de aur ? Fie pe preferinţe pe care sistemul va încerca să se plieze, fie pe sistemul însuşi : de fiecare dată cînd nu îi va fi sacrificată, estetica va limita şi va deforma filozofia artei.

Puţin contează faptul că estetica hegeliană este cea a preferinţei sau cea a prejudecăţii : primatul artei greceşti

o guvernează aşa cum ea guvernează pe cea a lui Mengs sau a lui Winckelmann. Spre deosebire de Winckelmann, Hegel recunoaşte non-clasicul : dar recunoaşterea nu îl face să se despartă de clasic. Arta simbolică nu e desigur pentru Hegel o monstruozitate barbară, nici arta romantică o decadenţă (şi, în perspectivele unei viziuni atît de profund istorice, nu e vorba de o estetică a imitaţiei). Hegel înţelege şi îndrăgeşte statuarul egiptean ca şi muzica romantică. Totuşi, statuarul egiptean îi apare ca un efort spre o perfecţiune încă neatinsă, iar muzica romantică, ca o disoluţie grandioasă, fără îndoială, dar ca o disoluţie. Astfel, preferinţa estetică ordonează în favoarea artei greceşti („nimic mai frumos nu s-a văzut şi nu se va vedea"), o istorie care n-ar trebui să aibă altă ordine decît pe ea însăşi, şi, în folosul dramei, o descriere a genurilor care n-ar trebui să aibă altă lege decît definiţia lor.

Dar Hegel vrea să lege această preferinţă de sistemul său. De aici înainte, ierarhia estetică va apărea ca o consecinţă logică a definiţiei metafizice. Definiţia pozitivă a artei ca „manifestare sensibilă a Ideii" serveşte drept criteriu apreciativ. Cele mai mari opere, cele mai mari momente ale artei sînt acelea în care arta apare pe deplin în dubla sa natură de formă sensibilă şi de expresie ideală, şi în care raportul între Formă şi Idee va fi mai strîns. De unde şi supremaţia artei clasice asupra artei simbolice care înclină spre formă, şi asupra artei moderne care înclină spre idee. Opera cea mai frumoasă este totodată cea mai sensibilă şi cea mai expresivă, şi ea este cea care reduce expresia şi forma la cea mai perfectă identitate. Acelaşi criteriu care dă cheia ierarhiei istorice, hotărăşte şi ierarhia genurilor. Un gen artistic este cu atît mai elevat cu cît exprimă o realitate mai înaltă într-o formă mai perfectă. Arhitectura, expresie a ideilor elementare care ies la lumină din materie, este inferioară sculpturii, expresie a organismului uman, care este ea însăşi inferioară picturii, expresie statică a vieţii interioare, care e la rîndul ei inferioară muzicii, expresie dinamică a vieţii interioare, şi muzica e la rîndul ei in-

ferioară poeziei, deplină manifestare a spiritului. Şi drama, dintre toate genurile care ţin de poezie, este cea mai elevată pentru că ea exprimă acţiunea. Or, „ceea ce omul este în partea cea mai intimă a existenţei sale se realizează numai în actele sale, iar acţiunea, fiind de o natură spirituală, obţine numai în expresia proprie spiritului cea mai mare claritate a sa şi cea mai înaltă determinare.

Preferinţele estetice pe care le putem surprinde la Kant n-au altă origine. Ierarhia kantiană a artelor este o ierarhie după interesul lor intelectual, adică după semnificaţia lor metafizică. Poezia, care tratează natura „ca o schemă a suprasensibilului", este pe culme, datorită acestei „plenitudini a gîndurilor" care este în ea, „pentru care nici o expresie a limbajului nu este complet adecvată". Muzica, care este mai mult o plăcere decît o cultură, este inferioară artelor figurative ; iar desenul este mai important decît culoarea, pentru că are o mai mare valoare intelectuală. Kant nu citează în *Critica* sa decît cîteva versuri ale regelui Prusiei, şi se pare că nu cunoaşte altă muzică decît cîntecul privighetorii, şi nici alt exemplu de sublim decît o furtună la munte. Dar se simte că preferă pe Rafael lui Tiţian, că ar fi preferat pe Ingres lui Delacroix, pe Bach lui Debussy, pe *Faust* lui *Hamlet*.

Şi pentru Schopenhauer ca şi pentru tînărul Nietzsche din *Naşterea Tragediei*, dacă muzica este prima dintre arte, acest lucru se întîmplă pentru că ea este revelaţia cea mai directă a lucrului în sine. Schopenhauer ar fi opus pe Wagner lui Debussy exact pentru aceleaşi raţiuni care l-ar fi împins pe Kant să-l prefere pe Bach.

Pretutindeni unde Estetica apare ca o deducţie a filozofiei sau a ştiinţei artei, judecata de apreciere urmăreşte conformitatea operei cu esenţa artei sau a genului. O operă de artă este cu atît mai valabilă cu cît realizează mai complet esenţa artei. Dacă e adevărat că arta poate fi definită ca expresie a Ideii, a sentimentului, a socia-

lului, opera cea mai bună va fi cea mai expresivă — pentru Idee, sentiment, social ; mărturia istorică cea mai penetrantă şi cea mai completă (Balzac pentru Marx, Tolstoi pentru Lenin), mesajul metafizic cel mai profund (Wagner pentru Nietzsche din tinereţe), sugestia sentimentală cea mai acută (Debussy şi Monet pentru Proust, Proust pentru Bergson).

Ceea ce pare în firea lucrurilor. Dar cu cît mai mare este locul judecăţii, cu atît contradicţia ei cu filozofia artei devine manifestă. Ca şi cum ar fi imposibil de trecut de la o definiţie generală la judecăţi particulare.

*

Această tensiune între estetică şi filozofia artei nu e deloc perceptibilă la Kant şi la Schopenhauer, pentru că ei nu citează aproape niciodată o operă sau un nume de artist. Dar ea este evidentă la Hegel.

Să trecem peste faptul că el vorbeşte cu o încîntare vizibilă şi cu o înţelegere suverană despre cutare pictor olandez pe care nu-l numeşte, dar care ne putem imagina că este Vermeer. Hegel ne-ar răspunde că el admiră, dar nu preferă : Apelle era un pictor mai mare. Dar, între sistemul general şi predilecţia pentru arta greacă, contradicţia e sensibilă. „Înaltul grad de perfecţiune al artei, precizează Hegel, depinde de gradul de penetraţie intimă şi de unitatea în care Ideea şi Forma apar făcute una pentru alta". Aşadar, arta este totodată formă sensibilă, expresie inteligibilă şi raport al acestor două elemente. Şi dacă, unei arte care duce totodată toate aceste elemente (formă, conţinut şi raportul lor) la punctul lor de perfecţiune i s-ar opune doar o artă care le-ar apropia uşor unul de celălalt ; dacă lucrurile s-ar petrece în aşa fel încît, aceste elemente fiind inseparabile, cine pierde pe unul trebuie să piardă în mod necesar şi pe celălalt, atunci principiul judecăţii n-ar putea fi căutat în afara definiţiei însăşi a artei. Dar Hegel scoate în evidenţă tocmai faptul că nu există artă a totalităţii, că

arta, oricare ar fi, nu e niciodată decît unul din stilurile sale, una din epocile sale.

Totuşi, o ordine a preferinţelor se poate introduce fără contradicţie într-un sistem ca cel al lui Hegel, pentru că e vorba de o istorie dialectică. Istoricitatea nu ajunge (ca la Spengler sau la Worringer) la echivalenţa stilurilor : mult mai mult decît o succesiune a voinţelor artistice, există, pentru Hegel, un progres al puterii. Dacă arta clasică este un progres în raport cu arta simbolică, nu există nimic, în această ierarhie, care să contrazică definiţia filozofică a artei. Dar superioritatea artei clasice asupra artei romantice nu decurge nicidecum de la sine. Arta clasică învinge arta simbolică totodată prin perfecţiune formală, profunzime şi unitate ; dar arta romantică nu e oare, din punct de vedere metafizic, momentul cel mai elevat, pentru că ea aparţine celui mai înalt moment al spiritului — acel moment în care „spiritul trebuie să abandoneze acordul său cu lumea sensibilă pentru a se retrage în el însuşi şi a găsi veritabila sa armonie în sînul naturii sale intime", realizînd astfel propria sa esenţă, „conformitatea lui el însuşi cu el însuşi, unitatea ideii şi a realizării sale" ? Dar arta greacă este în mod estetic superioară, pentru că e arta în care forma sensibilă domneşte în toată splendoarea sa, pentru că ea este într-adevăr momentul artei : coincidenţa spiritului cu el însuşi, în arta romantică, înseamnă că momentul artei este depăşit, că arta se îndreaptă inexorabil spre al său dincolo, spre moartea sa. Ceea ce înseamnă că Hegel, în aprecierea sa estetică, nu pune pe acelaşi plan cele două elemente pe care definiţia filozofică le asociază într-o perfectă egalitate : Forma şi Ideea. Filozof al artei, Hegel pretinde Ideea la fel ca şi Forma. Amator de artă, frumuseţea formei sensibile prezintă mai multă importanţă pentru el decît deplina realizare a spiritului.

Predilecţia lui Hegel pentru dramă, dimpotrivă, este adecvată perspectivelor generale ale sistemului : ea se justifică prin faptul că drama ne oferă cunoaşterea cea

mai completă a omului — şi încă o cunoaştere de ordin spiritual... („Ceea ce omul este în partea cea mai intimă a existenţei sale se realizează numai în actele sale, iar acţiunea, fiind de natură spirituală, obţine numai în expresia proprie spiritului cea mai mare claritate şi cea mai înaltă determinare".) Sentimentul estetic care-l împinge pe Hegel să prefere momentul artei greceşti şi nu momentul său romantic ar fi trebuit să-l încline a vedea în plastică un gen mai elevat decît drama ; consideraţiile filozofice care-l fac să opteze pentru dramă ar fi trebuit să-l facă să opteze pentru momentul romantic al artei.

Păstrînd proporţiile, cazul lui Taine reproduce pe cel al lui Hegel. De la un capăt la altul al lucrării *Filozofia Artei*, se manifestă preferinţele sale : el merge chiar pînă la a preciza regulile judecăţii de apreciere. Dar aceste reguli, pe care Taine pretinde că şi-a fondat sistemul, funcţionează foarte adesea în afara lui şi împotriva lui. Chiar dacă Taine declară că opera de artă, în esenţa sa, este produsul şi reflectarea condiţiilor de timp, de rasă, de loc, chiar dacă vrea şi crede a deduce dintr-o astfel de teorie a condiţionării judecăţii estetice, se vede adesea că preferinţa sa secretă îl poartă spre operele cele mai libere, cele mai puţin condiţionate, cele mai puţin revelatoare ale vremii lor. Van Ostade nu e oare mai expresiv decît Rembrandt, în care Taine salută maestrul suveran, vizionarul diminuat de toţi ? Taine pune epopeea deasupra dramei : pe Homer, *Nibelungii, La Chanson de Roland (Cîntecul lui Roland)*, Corneille deasupra lui Racine, Shakespeare sau Balzac. Şi totuşi, nu e oare mai multă exactitate la aceştia din urmă decît la ceilalţi ? *Don Quijote* este o carte mai mare decît *Astreea*. Desigur ! Dar ţine de domeniul vreunei teorii sociologice să pronunţe o astfel de judecată ? Regulile judecăţii pe care Taine le propune (convergenţa efectelor, gradul de importanţă, binefacerea caracterelor...) sînt exterioare sistemului filozofic al artei, şi adesea chiar în contradicţie cu el.

*

Prin mişcarea logicii lor teoretice, toate filozofiile artei, în secolul al XIX-lea, tind spre o apologie a contemporanului. Căci dacă este adevărat că arta este conştiinţă, — conştiinţă a lucrului în sine, a istoriei, a societăţii, a eului profund — devine evident că această conştiinţă se va aprofunda : arta depinde de progresul ştiinţei. Pentru a fi consecvenţi cu ei înşişi, Hegel, Taine sau alţii ar trebui să vadă în arta vremii lor forma supremă a creaţiei artistice — să asocieze activitatea artistului cu acel mit al progresului şi cu acea justificare a istoriei care este la baza gîndirii lor comune. (Revoluţia rusă la începuturile sale, desemnînd arta abstractă ca artă oficială a regimului, era la fel de logică cu ea însăşi ca Nietzsche care supunea arta modernă licăririlor tulburi ale filozofiei sale a decadenţei ; şi e normal ca Trotki să protesteze cînd aude spunîndu-i-se, în faţa lui André Breton, care relatează faptul, că desenul n-a făcut decît să fie în pericol încă din epoca grotelor.) Dar în fiecare dintre ei mai mocneşte încă ceva din spiritul lui Winckelmann : nici Hegel, nici Taine, nici Marx nu se gîndesc să pună la îndoială supremaţia artei greceşti.

Este evident că sculptura greacă nu este mai expresivă pentru vremea sa decît statuarul egiptean : definiţia sociologică a artei pune laolaltă toate operele în aceeaşi funcţie de expresie. Dar e limpede că sculptura grecească este culmea artei. „Nimic mai frumos nu s-a văzut şi nu se va mai vedea" : dacă arta romantică este legată de o aprofundare a conştiinţei, această aprofundare poartă în ea însăşi declinul formei, Grecia domină istoria artei pentru că ea a fost „momentul artei". Pentru Taine, superioritatea artei greceşti reflectă superioritatea lumii greceşti : civilizaţia greacă însăşi era o operă de artă, cea mai frumoasă care a existat vreodată.

Şi Marx reia problema. E de la sine înţeles că lumea contemporană este în ochii săi infinit mai bogată, mai dezvoltată, mai captivantă decît societatea ateniană a

secolului al V-lea : justificarea preferinţei sale estetice va fi deci opusă celei a lui Taine şi foarte apropiată de cea a lui Hegel. Dacă arta cea mai elevată poate să se nască într-o societate încă rudimentară, dacă progresul artei nu depinde de cel al societăţii, trebuie să admitem că în artă „perioadele de înflorire determinate nu sînt nicicum în raport cu dezvoltarea generală a societăţii". Aşa cum, pentru Hegel, vîrsta de aur a artistului e cea a mitologiei, arta îi apare lui Marx ca o compensaţie a slăbiciunii umane : terenul îi este cu atît mai favorabil cu cît societatea este mai puţin evoluată. (Societatea care îşi va fi rezolvat problemele va putea respinge orice opiu...) „Orice mitologie îmblînzeşte, domină şi modelează forţele naturii în imaginaţie şi prin imaginaţie. Ea dispare deci cînd aceste forţe sînt realmente dominate. Ce devine Fama lîngă Printing House Square ?... Ce devine Vulcan lîngă Robert & Co., Iupiter lîngă paratrăsnet şi Hermes în faţa Creditului Mobiliar ?... În nici un caz, arta greacă nu putea să se nască într-o dezvoltare socială care exclude orice raport mitologic cu natura, orice raport, cu natura, producător de mitologie..."

Simplu : Marx ar fi trebuit să-l prefere pe Coubert lui Fidias, pe Zola lui Shakespeare. Dar el preferă pe Fidias şi pe Shakespeare. Şi ştim, de asemenea, prin mărturia lui Krupskaia, că lui Lenin îi plăceau cîntecele lui Montéhus şi *Les Châtiments (Chinurile)*, şi că-l prefera pe Gorki lui Dickens. Dar şi că îl prefera pe Puşkin (sau pe Cehov) lui Maiakovski, şi că nu cunoştea altceva mai frumos decît *Appassionata*. „Cît despre arta trecutului în general, spune Lunacearski, Vladimir Ilici o aprecia mult". Fericite contradicţii, care valorează infinit mai mult decît stricta logică a discipolilor (întrucît chiar dacă preferăm o artă vie unui frumos muzeu adormit, muzeul valorează mai mult decît neantul !) : dar care continuă să rămînă contradicţii.

„Frumuseţea unei opere plastice este înainte de toate plastică", remarcă Taine în treacăt. Înseamnă că a mărturisit că a vorbit pentru a nu spune nimic.

Dar această contradicție a judecății și a teoriei rămîne sterilă : ea nu eliberează deloc estetica de filozofia artei. În esență, rămîne adevărat că marile sisteme ale secolului al XIX-lea abandonează estetica pentru filozofia artei, adică : ajung la definiția esenței pe care toate operele de artă o au în comun, și nu la determinarea unei valori, unei eficacități particulare a unora dintre ele. Fără îndoială, rămîne de eliberat filozofia artei de ultimele tresăriri ale preferinței estetice, de fondat o știință a artei pur pozitivă : în curînd teoreticienii *Kunstwissenschaft* [1]-ului o să se ocupe de acest lucru. Căci, bineînțeles, persistența judecății riscă să paralizeze sau să devieze cercetarea pozitivă : predilecția lui pentru arta greacă îl stînjenește pe Hegel în descrierea artei moderne și a artei simbolice, ierarhia se opune sentimentului specificității. Dar filozofia artei amenință mult mai profund estetica decît amenință estetica filozofia artei. Cercetarea estetică — cercetarea valorii — se află în mod constant eludată și reprimată prin mișcarea unei alte cercetări. Pe de altă parte — și asta e cea mai gravă — această cercetare, care o exclude, se prezintă în același timp ca cercetare estetică, chiar dacă estetica cunoaște, odată cu propriul ei eșec, imposibilitatea de a remedia ceva.

A spune despre opera de artă că este produsul sexualității, rasei, societății, instinctului biologic, că ea exprimă ideile platoniciene sau mișcarea, arhetipurile spiritului sau profunzimile eului, inteligibilul sau afectivitatea, înseamnă a da artei o definiție generală care nu ține deloc socoteală de ierarhia care se stabilește între opere la nivelul judecății. Psihologice, metafizice, istorice, sociologice, sistemele tradiționale abordează problema naturii, și nu problema valorii, se consultă asupra existenței artei, și nu asupra valorii artei. Dar această părăsire a esteticii nu se întovărășește cu luciditatea absolut obligatorie.

[1] Știința artei (germ.).

Vrem să răspundem și să credem că răspundem problemei valorii cînd, de fapt, îi întoarcem spatele. Cea mai mare parte a sistemelor văd în definiția generală și pozitivă a artei principiul ierarhiei operelor : o operă de artă ar fi cu atît mai frumoasă cu cît ar realiza într-o mai mare măsură propria sa definiție.

E absolut normal ca esteticile expresiei să treacă de la a fi la a trebui să fie : finalitatea nu poate fi deosebită de stare. Dacă arta este cunoaștere, „oglindă clară a ființării lumii", ea va fi cu atît mai mult ea însăși cu cît va fi mai mult cunoaștere, oglindă mai clară... Dar esteticile condiționării și esteticile psihologice trec aproape la fel de ușor de la fapt la valoare. Cauzalitatea pare imediat o formă a vitalității. Psihologiile contemplației duc de asemenea spre o anume concepție a obiectului contemplat : dacă contemplația este o emoție, asta se întîmplă datorită faptului că opera însăși este emoție. Așadar, e de înțeles de ce aceste sisteme se reclamă de la estetică. Dar greșesc reclamîndu-se de la ea, întrucît ele nu încetează să confunde problema valorii cu cea a naturii. Ele nu conduc la opera de artă însăși, ci la obiectul ei : metafizice, psihologice, istorice, biologice, sociologice, aceste sisteme sînt mult mai puțin concepții asupra obiectului estetic *decît concepții asupra obiectului acestui obiect*. Ni se spune cu ce realități este în relație opera de artă, ce realitate o suscită, o înconjură, o orientează. Dar fie că e vorba de condițiile artei, de scopurile sau de modelele sale, e vorba întotdeauna nu de arta însăși, ci de împrejurimile sale. A deduce din aceste împrejurimi calitatea operei, e totuna cu a deduce din fizionomia modelului valoarea fotografiei : ca și cum am crede că cunoaștem un om pentru că îi cunoaștem părinții, mobilierul sau vecinii.

Reflectînd asupra operei de artă, aceste sisteme n-o consideră în ea însăși, în spațiul, dacă nu închis, cel puțin definit, unde își verifică eficacitatea. Orizontul operei e cel care le ispitește întotdeauna : condițiile care o produc — istoria, societatea, cultura, rasa, mediul, epoca,

sexualitatea, instinctele — consecinţele morale pe care le suscită (e ea binevoitoare, întreabă Taine ; exaltantă, întreabă Nietzsche ; angajată, întreabă Sartre ; decentă, moralizatoare, eliberatoare ?), realitatea care o inspiră (vor veni oare păsările să ciugulească strugurii lui Zeuxis, iar un ciorchine de strugure valorează cît un zeu ? opera de artă ne face să înaintăm în cunoaşterea realului, a eului, a suprarealului ?), mişcările pe care le provoacă (face ea să ne bată inima, ne stăpîneşte visele ?) etc. Dar calitatea unei opere nu depinde mai mult de condiţiile care o produc decît de eficacitatea ei morală ori psihologică, sau de supunerea ei la cutare sau cutare experienţă. Esteticile semnificaţiei şi eficacităţii nu merg mult mai departe decît esteticile condiţionării. Nu apreciem frumuseţea fiului după chipul tatălui ; iar frumuseţea privirii nu depinde mai mult de obiectul pe care îl contemplă decît frumuseţea gestului de obiectul pe care-l atinge.

V

Există o cauză destul de simplă a acestei stranii confuzii, a acestei ciudate erori (care substituie un obiect altuia, aşa încît nu mai ştii pe care îl priveşti). Estetica conţinutului este estetica non-artistului. Şi este limbajul cel mai răspîndit.

Un limbaj pe care artistul însuşi îl vorbeşte uneori. Căci ceea ce caracterizează pe artist, este valoarea a ceea ce face, nu valoarea a ceea ce spune. Creator, el ignoră foarte bine ceea ce spun ceilalţi ; teoretician, el este infinit mai puţin liber de limbajul vorbit în jurul lui. Ceea ce gîndesc Poussin şi Monet, Hugo şi Balzac despre arta lor, se apropie cîteodată mai mult de o imagine banală a artei, decît de însăşi arta lor. Cît despre public...

Cît despre public, trebuie să recunoaştem că sensibilitatea la elementul specific artelor nu e niciodată în funcţie de interesul purtat artei însăşi. Indiferenţa faţă

de artă este la fel de rară ca sensibilitatea la adevăratul ei limbaj. Cei mai mulţi teoreticieni şi cei mai mulţi spectatori văd în artă mijlocul de a exprima, de a revela, de a atinge realităţi exterioare ei însăşi, şi care-i pasionează în afara artei. *Seriozitatea* artei (pe care filozofii se preocupă atîta s-o stabilească) vine din seriozitatea acestor realităţi, nu din arta însăşi. Scriitură, limbaj, arta este aceste lucruri în sensul scriiturii şi limbajului obişnuite, care nu servesc decît la comunicare. Un gînditor, prin definiţie, este un om pe care-l preocupă anumite realităţi (absolutul, lupta de clasă, instinctul sexual) : el nu este, prin definiţie, un om pe care îl pasionează arta. În fiecare sistem filozofic arta apare ca un mijloc subordonat : supusă valorii particulare care şi-a impus suveranitatea.

Estetica marelui public se uneşte cu estetica filozofului. Distanţa care le separă e cea de la gîndirea precisă la experienţa confuză, nimic mai mult. Vizitatorii de duminică, aceia care admiră portretele lui Velázquez pentru că ele „ies din cadrele lor", nu îndrăznesc să atingă pînzele lui Veronese şi reacţionează prin exclamaţii în faţa nudurilor lui Renoir pentru că le-ar fi plăcut să se culce cu femei asemănătoare acestor nuduri ; melomanii care recunosc în Beethoven din *Imnul bucuriei* sentimente generoase care le umflă piepturile ; adolescenţii de la subprefectură care-l iubesc pe Verlaine pentru că se adaptează reveriei lor şi adolescentele care-l iubesc pe Francis Jammes pentru că el le apropie de tînărul care visează la ele ; militantul cinstit care preţuieşte poemele politice ale lui Eluard şi romanele lui Aragon, şi virtuosul director al colecţiei *Bibliothèque Rose* care hotărăşte dacă această carte poate să ajungă în mîinile tuturor ; cei care consultă cataloagele înainte de a privi tablourile şi acordă *Crucificărilor* şi *Naşterilor lui Venus* un credit pe care-l refuză *Prînzurilor ţărăneşti* şi *Ecorşeurilor de vite* ; cei care cer unei opere de artă „să-i facă să gîndească" se alătură, în ciuda naivităţii lor, subtilităţii criticului de artă care vorbeşte despre spiritualitatea

lui da Vinci şi despre revelaţiile cosmice ale lui Breughel, care îl consideră pe Ucello metafizician şi pe Piero di Cosimo psihanalist, se alătură subtilităţii criticului literar care vede în Shakespeare un filozof, în Balzac un profund cunoscător al societăţii şi al omului, şi subtilităţii teoreticianului care tratează poezia ca pe o apropiere de absolut, iar romanul ca pe o cunoaştere a epocii...

Fie că este a filozofului, care supune toate activităţile omeneşti pasiunii sale de cunoaştere, fie că este a spectatorului naiv, care nu-şi imaginează că arta poate să vorbească despre altceva decît despre emoţiile vieţii lui, estetica conţinutului este întotdeauna o estetică a dezincarnării. Carnea şi sîngele operei de artă îi scapă în mod iremediabil. Dacă arta este chiar conţinutul ei, nu putem vedea în forma particulară pe care el i-o impune decît o deformaţie : arta devine, între spirit şi real, un intermediar inutil — iar profeţia lui Hegel se împlineşte de la sine. Dacă arta este conţinutul său, toate artele au acelaşi model — care este realul — iar diferenţa între arte nu se mai fondează decît pe aspecte superficiale şi secundare. E straniu că mari artişti au împărţit cu unii filozofi (Bergson) iluzia reversibilităţii artelor, iluzia că poemul întîlneşte muzica, tabloul — poemul pentru că pornesc de la aceeaşi realitate pe care o traduc în limbaje diferite, dar convertibile. „Totul poate să se transpună, iar un univers numai audibil ar putea fi la fel de variat ca şi celălalt", scrie Proust : şi compară arta cu lumina albă a cărei descompunere prin prismă dă culorile. Toate artele, afirmă în mod naiv Rodin, „exprimă sentimentele sufletului omenesc faţă de natură. Numai mijloacele de expresie variază". Iar Nietzsche, care nu se înşela asupra acestui lucru („Acest secol în care artele înţeleg că una dintre ele poate produce efectele celorlalte şi poate chiar ruina artelor"), reaminteşte spusele lui Ingres elevilor săi din Roma : „Dacă v-aş putea face muzicieni, aţi cîştiga ca pictori". Totuşi, nu e în acest lucru decît un miraj al *Inhaltssaesthetik*-ului : al esteticii

non-artistului. A judeca un poem ca şi cum ar fi o melodie, pictura ca şi cum ar fi un poem... aparţine perspectivelor „dezincarnării". E evident că marea poezie nu trimite decît la poezie, că adevărata pictură nu evocă decît pictura, că adevărata muzică nu cheamă decît muzica. Gautier şi Hérédia trimit la pictură, nu Baudelaire ; Anna de Noailles — la muzică, nu Mallarmé. Şi nu Cézanne ne face să ne gîndim la poezie, ci Gustave Moreau sau Puvis de Chavannes.

Exterioară artei, estetica conţinutului este inevitabil exterioară la ceea ce întemeiază caracterul artei : nu după raportul ei cu realul se judecă o operă, nici după raportul ei cu gîndirea, nici după raportul ei cu starea sufletească a spectatorului. Cine este înainte de toate sensibil la conţinut, sau la eficacitatea psihologică a artei, poate foarte bine să nu-şi dea seama de substituirea unei copii în locul unei opere veritabile : diferenţa dintre autentic şi fals, dintre mediocritate şi geniu nu aparţine orizontului ei. Mai mult : operele mediocre se supun mai uşor decît celelalte la o asemenea viziune. Portretele lui Bonnat ies şi ele din cadrele lor, pînzele lui Carolus Duran ispitesc mîna mai mult decît cele ale lui Veronese, iar nudurile lui Domergue valorează cît nudurile lui Renoir ca ilustraţii din *Paris-plaisir :* pictorii mediocri au o slăbiciune pentru subiectele mari. Beethoven nu-l iertase pe Goethe că a avut lacrimi în ochi ascultîndu-l cîntînd, pentru el, la Tepliz : Massenet ar fi văzut în acest lucru confirmarea talentului lui. *Einfühlung*-ul nu se aplică deloc la poemele lui Mallarmé : dar se aplică de minune la „Ţi-am dat inima mea". E lesne de înţeles că analiza lui Taine sau a altcuiva poate fi interesată să-şi aleagă exemplele printre operele de ordin secundar. Ultimul dintre micii maeştri olandezi este mai reprezentativ decît Rembrandt. *Ce-i de făcut ?* al lui Cernîşevski este, cred eu, o mai „fidelă oglindă a revoluţiei ruse" decît *Război şi Pace*. Fougeron este mai liniştitor decît Picasso.

Toate operele se pot interpreta în perspectivele condiţionării sau ale psihanalizei, în raportul lor cu realitatea şi în semnificaţiile lor. Fiecare operă spune ceva şi suscită în noi multe ecouri. Şi acest lucru nu e deloc străin realităţii operei, *nici chiar valorii sale*. Dar nimic din acest lucru nu constituie valoarea operei în mod decisiv. Şi cu cît o operă insistă mai mult asupra conţinutului ei, cu cît îl scoate mai mult în evidenţă, cu atît mai puţin este ea autentică : o operă de artă se anulează în măsura în care tinde să se reducă la conţinutul ei. Există un conţinut al artei, dar arta nu e conţinutul ei.

„Eşti artist, spune Nietzsche, cu condiţia să simţi drept conţinut, drept lucrul însuşi, ceea ce non-artiştii numesc formă".

CAPITOLUL VII

Estetica şi analiza formei

„Eşti artist, spune Nietzsche, cu condiţia să simţi drept conţinut, drept lucrul însuşi, ceea ce non-artiştii numesc formă".

Lui Victor Hugo, afirmînd după atîţia alţii că „poezia nu există în forma ideilor, ci în ideile înseşi" [1], Mallarmé îi va răspunde, în curînd, că poezia nu e făcută cu idei, ci cu cuvinte. Iar celebrei fraze a lui Poussin („Pictura este imitaţia făcută cu linii şi culori a tot ceea ce se vede sub soare"), un pictor îi va riposta, spre sfîrşitul secolului al XIX-lea, că un tablou este „o suprafaţă plană acoperită de culori asamblate într-o anumită ordine".

Reflecţia asupra artei, orientată de către arta clasică spre metafizică şi de către romantism şi realism spre psihologie şi sociologie, se va preocupa de analiza formelor. Tuturor aspectelor expresionismului, formalismul li se va opune din ce în ce mai puternic.

*

Transformarea artei însăşi cere o interpretare nouă a operei. Dacă estetica conţinutului este o iluzie a spiritului filozofic, trebuie să recunoaştem că clasicismul şi romantismul o sugerează în mod natural. Bineînţeles, clasicismul este înainte de toate acel moment al formei pe care Hegel l-a văzut în el. Dar cum formele artei clasice sînt în ace-

[1] Prefaţa la *„Ode şi Balade"*.

lași timp cele ale realității (proporțiile corpului omenesc sînt și canoanele statuarului grec, dezvoltarea pasiunilor omenești este și legea tragediei), forma riscă să fie ștearsă de către adevărul pe care-l revelează : dacă frumosul este splendoarea adevărului *acest lucru te scutește* de a analiza mai de aproape frumosul... Iar, de la romantism la simbolism, mișcarea esențială a artei e spre dobîndirea unei interiorități care reprezintă un crepuscul al formelor : Verlaine poate să-i urască pe Hugo și pe Lamartine, ai săi *„au-delà troublants d'âme"* prelungesc curgerea patetică a unei poezii care cercetează „ceea ce e intim în tot". Odată consumată ruptura între artă și formele realului, odată potolit valul subiectivității romantice, — dincolo de realul dezbrăcat de iluzii în care stagnează naturalismul și giuvaerurile echivoce cu care ultimii simboliști populează un suflet obosit, ce rămîne ? O artă, în sfîrșit, față în față cu ea însăși, obținînd din limbajul său propriu formele noi ale creației sale.

Nu e ușor de definit ceea ce arta modernă înțelege prin formă, și ar fi fals să nu vedem în ea decît această voință a formelor pure, cîștigate prin mijloacele specifice expresiei. Romantismul n-a încetat încă să moară : nu va accepta niciodată să moară în întregime. Mulți continuă să treacă drept poeți fiindcă au suspine și strigăte în gîtlej („nu atît poetul cît omul însuși"). Cohorta „Marilor-Capete-Moi", partizanii acelei „oribile searbăde poezii subiective", cei care au refuzat „dispariția elocutorie" a lor și au menținut „direcția personală entuziastă a frazei" nu sînt nici puțini, nici neînsemnați : ei se numesc Verlaine, Jammes, Milosz, Supervielle, cîteodată chiar Rimbaud, uneori Apollinaire, adesea Eluard, Rilke, Lorca. Van Gogh nu e singurul obsedat de dorința „de a exprima teribilele pasiuni omenești", nici Klee singurul obsedat de relația fiecărui lucru cu „puterile destinului". De la bucuria de a trăi care arde în aerul tremurător, apele sclipitoare, frunzișurile înflorate de fuste și de canotierele impresionismului la orașele adormite ale lui Chirico și la pădurile pulverulente ale lui Max Ernst, de la flamurile solare ale carnavalului lui Ensor la lirismul hieroglific al lui Klee, de la limburile lui Redon la cele ale lui Tanguy, de la patetic ul lui Rouault, la visele folclorice ale lui Chagall, de la *Christ galben* la *Nud coborînd scara,* o întreagă pictură modernă, mereu reînnoită în fața noastră, încearcă să prindă în capcana formelor bucuriile și coșmarurile, visele și iluminările spiritului. Și, dincolo de forme, la capătul extrem al încercării sale, se întîmplă de asemenea ca arta modernă (și tocmai aceasta e aventura sa cea mai uimitoare, expresia-limită a sa), disprețuind orice formă posibilă și fiind iremediabil separată de real, să se îmbete de o putere creatoare care, supraviețuind singură formelor create, se aseamănă cu acel suflu al distrugerii ce planează deasupra cetăților în ruină. Negate chiar de gestul care le suscită, formele se șterg ca la trecerea unui cuceritor inexorabil : nimic nu mai supraviețuiește decît odiseea grandioasă a unui spirit care își contemplă propria forță în cenușa incandescentă pe care o lasă după sine. Această sacrificare a tuturor posibilităților artei pentru puterea care le creează, această exigență și acest refuz care nu pot avea drept obiect ultim decît vidul, acest pămînt ars al capodoperei necunoscute — înseamnă Kandinsky vorbind despre „dezagregarea obiectului pictat de către pictură", Flaubert rostogolindu-și piatra de Sisif, Valéry jucîndu-se din dispreț cu forme în care nu mai crede, și mai înseamnă și metamorfozele lui Picasso, fuga lui Rimbaud și sterilitatea lui Mallarmé, rînjetul lui Jarry și parodia lui Lautréamont, condamnarea vehementă pe care suprarealismul o pronunță împotriva literaturii...

Dar, între supunerea formelor la funcția lor de expresie și ștergerea lor în fața absolutului, e cert că experiența esențială și principală a artei moderne merge în sensul unei tentative de creație formală cucerită prin mijloacele specifice fiecărei arte. Toate operele reprezentative ale vremii noastre sînt legate de această tentativă, dacă nu fondate pe ea. Voința de a face din opera de artă un

obiect autonom întîmpină adesea contrariul ei, şi poate îl suscită : dar ea e mereu prezentă printre noi şi ne impune un stil — stilul care ordonează de la distanţă haosul evident al libertăţilor noastre contradictorii. Dacă Flaubert visează să scrie o carte despre nimic, el visează de asemenea să compună un roman care „să ţină prin forţa internă a stilului" : dacă Mallarmé pronunţînd cuvîntul *floare* caută să sesizeze „absenţa din toate buchetele", şi să adoarmă astfel orice vorbă în adîncul neantului muzician, el este de asemenea — el este mai întîi — poetul care vrea să „cedeze cuvintelor iniţiativă", să fixeze pe pagină o indestructibilă arhitectură verbală, şi care afirmă că lumea este făcută pentru a ajunge la o carte frumoasă. Vizavi de fascinantele imagini care ne amintesc că arta epocii noastre şi-a căutat destinul dincolo de ea însăşi, în metamorfoza condiţiei metafizice şi istorice a oamenilor, în absolut — vizavi de felinarul de care Nerval, în noaptea albă şi neagră, s-a spînzurat, de cuţitul plin de sînge al lui Van Gogh, de stînca din Guernesey, de solitudinea din Etiopia, de gara pierdută din Astapovo unde Tolstoi a venit să moară, de fantomele hrănite cu atîtea sinucideri şi demenţe, există munca liniştită a lui Croisset, Baudelaire meditînd la *Filozofia Compoziţiei,* Joyce pierdut o seară întreagă într-o reverie care n-are alt obiect decît de a descoperi cuvîntul care-i va încheia cartea, iar acesta va fi cuvîntul *the,* camera cu perdelele trase unde Mallarmé, printre bibelourile preţioase pe care nu le vede, veghează sub zborul tăcut al cuvintelor pe care le îmblînzeşte.

Imagini solidare, subtil fraterne, nu heterogene : a sesiza legătura între voinţa purităţii specifice şi depăşirea artei într-un sens care o alienează pentru a o supune unor forţe exterioare (viaţa, cunoaşterea, acţiunea), ar însemna, fără îndoială, a sesiza geniul nostru cel mai tainic. În orice caz, dacă această voinţă a unei arte autonome conduce la altceva, şi poate la contrariul ei, ea e cea care animă mai întîi, care animă în mod esenţial arta timpului nostru. De la Baudelaire care separă poezia de

ceea ce nu este poezie, de la Mallarmé care distinge cele două întrebuinţări ale cuvintelor, „brut şi imediat aici, acolo esenţial", pînă la Breton care invită cuvintele să facă dragoste, istoria poeziei moderne este întru totul cea a substituirii unui limbaj de creaţie unui limbaj de expresie — istoria înscăunării unei poezii care, nemaireferindu-se la o realitate gata făcută — că această realitate se cheamă sentimentul, raţiunea, anecdota sau lumea percepţiei, — devine, în acelaşi timp, actul de creaţie poetică a unui nou real şi actul de creaţie poetică a unui nou limbaj : pentru că limbajul trebuie să producă acum lumea pe care nu mai poate s-o exprime. Şi de la Flaubert care-şi defineşte fiecare roman prin culoarea care-i este proprie, la Jammes care opune logica artei logicei vieţii, la Joyce atent doar la „dispunerea cuvintelor în frază", de la simbolismul lui Kafka la monologurile interioare ale Virginiei Woolf şi Faulkner (mult mai puţin psihologice decît muzicale), stilul modern al romanului apare ca o tentativă de a face din el altceva decît imaginea unei realităţi obiective sau reflectarea unei viziuni interioare : un cosmos particular care nu ne restituie realul decît pentru că s-a eliberat de el, o creaţie a limbajului mult mai mult decît o expresie a lumii.

Cu o evidenţă şi o continuitate încă şi mai vădite, pictura — de la Cézanne la abstracţi, trecînd prin cubişti — se angajează pe acelaşi drum : Cézanne îndrăznind să „trateze natura" prin „conuri, cilindri şi sfere", Seurat proclamînd (împotriva impresionismului) că pictura e „arta de a adînci o suprafaţă", Léger definind cubismul prin „ordonarea simultană a trei mari cantităţi plastice, liniile, formele şi culorile", Juan Gris visînd „să concretizeze ceea ce este abstract" somează pictura să fie exact ceea ce poate fi : o creaţie de forme deduse numai din mijloacele unui limbaj. În acelaşi timp, orizontalismul muzical se opune verticalismului romantic. Lui Wagner şi lui Debussy, *Aurului Rhinului* şi *Grădinilor sub ploaie,* miturilor şi senzaţiilor poetice, le succed, odată cu parodiile lui Erik Satie, arhitecturile lui Schoenberg, lui Hin-

demith — iar Stravinsky va aminti că „fenomenul muzicii ne este dat cu singurul scop de a institui o ordine în lucruri" şi că „în mod precis această ordine, odată atinsă, produce în noi o emoţie care nu are nimic comun cu senzaţiile noastre curente şi cu impresiile noastre din viaţa cotidiană". De la clasicism la romantism, opera îşi primeşte ordinea de la real, iar formele nu sînt decît mijloace de a exprima, stilizînd-o, această ordine. Opera modernă ia din propriul ei limbaj întreaga realitate pe care o conţine.

Chiar conştiinţa noastră istorică despre artă se transformă. Încetînd să se reducă la tradiţia privilegiată al cărei limbaj ne era singurul accesibil, ea este adusă în situaţia de a vedea în domeniile heterogene pe care le asamblează mult mai puţine valori exprimate decît stiluri de expresie. Sincretismul conştiinţei noastre estetice reduce artele ireductibile la singurul lor element comun : arta însăşi. Cortegiul statuilor arhaice greceşti şi al fetişurilor aparţinînd artei negre face din statuile din Chartres mari forme din piatră, şi nu expresii ale pietăţii. Nu ne place Autun în numele lui Cristos, tot aşa cum basoreliefurile lui Farsale nu ne plac în numele lui Demeter sau Kore, iar masca din Gabon — în numele spiritului focului şi al apei ; ci în numele unui limbaj al formelor care uneşte merele lui Cézanne cu bizonii de la Altamira, ritmurile lui Claudel cu cele din *Orestia*. Curioasă la tot ce a fost făcut şi la tot ce se face, epoca noastră pune capăt oricărui provincialism — cel al timpului şi cel al spaţiului : Eliot se preocupă de John Donne, iar Joyce, sub *Ulysse*, poate scrie *Paris-Triest-Zürich*. Iar noi ne simţim cu atît mai bine în faţa unei arte care nu este a noastră cu cît putem mai uşor s-o detaşăm de ceea ce spune şi s-o reducem la ceea ce prezintă.

Nu e de fel cu putinţă să separăm transformarea artei noastre de transformarea conştiinţei noastre estetice. Dar mutaţia conştiinţei noastre artistice este în egală măsură legată de transformarea cea mai generală a spiritului nostru. Unei gîndiri sistematice, supunînd totul unei perspective unice, tinde să-i succeadă o gîndire tehnică, pluralistă, dispersată. Filozofia secolului al XIX-lea este reductivă : iar gîndirea, chiar în orientarea sa ştiinţifică, a cedat adesea tentaţiilor totalitare (e suficient să ne gîndim la Freud sau la Durkheim). Dar spusa pascaliană : *aceasta este dintr-o altă ordine* este una din vorbele-cheie ale vremii noastre. Noi am descoperit că psihologia nu este nici o fiziologie, nici o logică, că sociologia nu este o psihologie, că acţiunea nu este o gîndire, că binele nu este o cunoaştere — că ştiinţa nu este o metafizică sau o teologie. Şi, desigur, totalitarismul sistematic este cu atît mai ameninţător cu cît, alungat din spirit, se instalează în acţiune : el încearcă să recunoască spiritul din exterior. Dar dacă viitorul, din nenorocire, ar fi trebuit să aparţină sistemelor totalitare, acest lucru ar fi fost contrar descoperirilor gîndirii noastre şi nicidecum în numele lor...

*

În fapt, noi am descoperit că există o ordine specifică a operelor. Un curent mereu mai important al reflecţiei estetice se angajează într-o analiză a formelor considerate ca realitate esenţială a artei. E deja poziţia lui Herbart opunînd un formalism abstract la expresionismul *Einfühlung*-ului ; poziţia lui Fiedler, cu teoria sa despre „vizualitatea pură" (opera se reduce la acea parte din ea însăşi care poate fi percepută : ea este „contemplaţie productivă" ; legile artei sînt legile conştiinţei ca vizualitate) ; poziţia lui Woelfflin luminînd istoria artei cu ajutorul schemelor formale antitetice ; poziţia lui Focillon proclamînd : „Conţinutul fundamental al Formei este un conţinut formal "...

Dar dacă toate aceste tentative ţin de formalism, nu toate ţin de ceea ce noi am numit estetică. Schemele lui Fiedler şi Woelfflin nu aspiră la un mesaj estetic : ele aparţin de o ştiinţă pozitivă a artei concepute, de data

aceasta, în toată rigoarea distincției sale. În schimb, alte analize pretind să degajeze condițiile formale care dau socoteală de valoarea operei de artă.

Estetica formei începe dincolo de analiza cosmologică și de analiza istorică : formele pe care estetica încearcă să le surprindă, fiind cele ale operelor de artă valabile, se situează pe un plan care nu e nici cel al formelor naturale, nici cel al formelor artistice în general.

În consecință, un sistem ca cel al d-lui Souriau nu poate fi considerat în mod legitim ca o estetică a formelor [1]. Căci estetica la care el se referă se prezintă ca „știința formei în întreaga ei extensie cosmologică". Există formă de îndată ce se află „un element de percepere sensibilă și de aprehendare formală", de îndată ce o organizare sensibilă se opune materiei *(Stoff)*. Astfel definită, lumea formelor depășește infinit lumea artei : ea se confundă cu acea lume a perceperii în care *Gestalt*-ismul ne invită să vedem tocmai o organizare perpetuă. Dar, pentru a identifica astfel estetica cu știința formelor perceptibile, ar trebui arătat că nu există diferențe capitale între formele naturii și formele artei.

Or, forma artistică se opune formei naturale tot așa de profund cum forma naturală se opune informului. Nu putem să-l urmăm de loc pe domnul Souriau cînd scrie că valoarea de frumusețe, simplu accident psihic, se atașează în plus la forma artistică și că ea este o calitate inconsistentă, fără realitate, așa încît el nu o poate cunoaște. Combătînd psihologismul, domnul Souriau remarcă foarte just că artist nu e cel care are ceva de spus, ci acela care are ceva de făcut, că scopul său este opera și nu impresia pe care opera o trezește în noi. (Beethoven n-a realizat *Simfonia cu cor* pentru a realiza sublimul, ci pentru a realiza *Simfonia cu cor.)* Dar din faptul că originea operei nu se află mai mult în starea psihică a artistului decît scopul operei în starea psihică a spectatorului, nu se deduce deloc că valoarea formei este o zadarnică și inscrutabilă fantomă mentală. Valoarea este semnul unei calități particulare a formei, și ne previne că e necesar să analizăm forma sub unghiul valorii.

[1] *L'Avenir de l'Esthétique (Viitorul Esteticii).*

Valoarea este ceea ce ne permite să facem distincția între formele cosmologice și formele artistice. Și, de asemenea, între forme artistice eficace și forme artistice ineficace. „Este imposibil și absurd să rezervi numele de operă de artă doar producției reușite a activității artistice, scrie domnul Souriau... Munca artistică rămîne aceeași în esența sa, fie că e reușită, fie că e ratată." Fără îndoială. Aceasta dovedește că o psihologie a creației artistice poate eluda problema valorii : nicidecum că o estetică este nelegitimă sau imposibilă. „O distincție între producția reușită și nereușită ar avea ceva subiectiv și arbitrar... Ea ar diviza în două produsele artei după calitatea lor inferioară sau superioară la un nivel neutru (de altfel, stabilit cum ?) și nu ar recunoaște arta decît parțial. Psihologii care au făcut, despre arta copilului, sociologii care au făcut, despre arta primitivilor, studii interesante, au simțit întotdeauna perfect că trebuia să admită... toate produsele... cele mai imperfecte fiind adesea cele mai instructive. Arta sculpturii înglobează, ca și minunile crizelefantine, informele xoana. Cine va îndrăzni să spună dacă omul care le cioplea cu stîngăcie nu încerca același entuziasm și aceeași emoție ca Fidias zămislind Olimpienii ?" Vedem confuziile. Psihologia, sociologia, studiul tehnic al artelor pot confunda informele xoana și „minunile crizelefantine". Nu estetica. (Ea poate de altfel prefera informele xoana.)

*

A vedea în formă secretul și locul eficacității operei de artă, a valorii sale, impune ca noțiunea să fi fost specificată în raport cu ideea de formă naturală. În natură, există formă din clipa cînd există unitate de percepere : forme, grămada de pietre pe drum, pata pe perete, o suită de strigăte în tăcere. Dar forma artistică nu este unitatea

pură şi simplă de percepere : ea este o calitate, o ordine particulară a unităţii percepute. Forma artistică se opune formei naturale ca o *anumită* formă la oricare formă. Iar a preciza ideea de formă artistică presupune depăşirea unui vag formalism în sensul unei estetici a Ritmului sau a unei estetici a Structurii.

Cea mai veche meditaţie estetică este legată de ideea de Ritm — şi de Număr. Existenţa unui ritm separă forma naturală fără specificare estetică de forma (naturală sau artificială) care ne dă sentimentul frumuseţii. Căci formele naturii ele însele pot emoţiona, surprinde, copleşi graţie unei organizări ritmice care sugerează ideea unei matematici secrete. Proporţiile corpului omenesc, distanţa dintre copacii unei păduri, dispunerea simetrică a florii, a plantei, cristalizările — chiciura, aglomeraţia de cristale de ghips : prima trezire a sensibilităţii noastre estetice vine fără îndoială din ritmul anumitor forme naturale. Desigur, există jungla înaintea pagodei, pădurea înaintea templului, lotusul înaintea coloanei egiptene. Iar arta greacă în întregime pare un efort pentru a elibera de haosul ce-l paralizează pe puternicul şi tainicul geometru care n-a putut să dea realului adevărata sa formă : Praxitele împlineşte visul lui Euclid.

Secretul artei greceşti şi al artei din Occident nu se bazează oare pe cîteva raporturi numerice, pe cîteva ritmuri ? Transmisă ca un talisman invincibil, ἀναλογία (analogia) lui Platon devine *simetria* lui Vitruviu, şi *commodulatio* pentru comentatorii săi din Renaştere : Luca Pacioli, călugăr bolognez din secolul al XVI-lea, într-un tratat pe care îl ilustrează unul dintre prietenii săi (Leonardo da Vinci), o numeşte „divină proporţie". *Numărul de Aur* guvernează natura în ceea ce ea oferă deja ca organizare ritmică : îl regăsim în elementele unui vlăstar de castan, în curba de creştere a fiinţelor, în proporţiile organice, în mînă, în frunză, în cristal. Deoarece, într-adevăr, frumuseţea n-are alte căi, sub aparenţele cele mai contradictorii, orice construcţie valabilă recurge la

aceleaşi mijloace, ritmul este unitatea secretă a templului grec şi a bisericii romane, a frescei din Renaştere şi a pînzei cubiste : canoanele artei statuare greceşti regăsesc secţiunea de aur a pictorilor moderni prin intermediul traseelor ordonatoare ale artei medievale. Cînd Fechner studiază reacţiile estetice elementare, el descoperă prezenţa numărului de aur în formele care plac în mod spontan : datorită lui, cutare dreptunghi trebuie să fie mai „fericit" decît altul. Aceluiaşi număr, aceleiaşi organizări ritmice datorează reuşita lor formele cele mai complexe şi cele mai diverse, fie plastice, poetice sau muzicale.

Ritmul nu este simetria, sau mai curînd simetria de care e vorba (şi despre care vorbeşte Vitruviu) nu este repetarea de elemente identice de o parte şi de alta a unei axe : ci o consonanţă între părţi şi un tot, un joc complex de proporţii. Simetria este cînd raport, cînd proporţie, remarcă Ghyka. Dacă raportul este comparaţia cantitativă între două mărimi de aceeaşi specie, proporţia, după Euclid, este „echivalenţa a două raporturi". „În conceptul de proporţie, noi percepem egalitatea a două (sau mai multe) raporturi, şi introducem astfel în plus faţă de simpla măsură ideea unei noi cantităţi care subzistă, care se transmite de la un raport la altul, care *guvernează* relaţiile de dimensiune între cele trei, patru sau *n* mărimi considerate ; această calitate, acest *invariant analogic,* cel care, în plus faţă de măsură, introduce o ordine, o legătură de corelaţie între aceste mărimi diferite şi măsurile lor respective, este proporţia [1]". Astfel, dincolo de simetria aritmetică există o simetrie dinamică care este mai mult decît un metru : un ritm. Pe drept cuvînt Vitruviu arăta că problemele de aşezare în proporţie ţin de procedeele geometrice (de întrebuinţarea numerelor iraţionale). Acolo unde numerele nu sînt de ajuns, spune Pacioli, trebuie să intervină „compasul şi nivela".

Recurenţă de elemente analoge în interiorul diversităţii, joc de identităţi ascunse de diversitate : acesta e ritmul.

[1] Ghyka, *Essai sur le Rythme (Eseu asupra ritmului),* p. 40.

Vizibilă sau ascunsă, dezvelită sau mascată, măsura este pretutindeni prezentă, ca privirea într-un chip omenesc : în stilurile simetriei ca şi în stilurile rupturii, în simplicitatea formelor greceşti ca şi în proliferarea formelor gotice şi baroce, în mişcările instinctive ale naturii ca şi în demersurile controlate ale artistului. Pentru Mallarmé, de îndată ce există ritm, există poezie („Versul e pretutindeni în limbă acolo unde există ritm...") „Cel pentru care versul nu este limba naturală, poate fi poet, dar nu este poetul. Ritmul şi numărul, aceste mistere ale echilibrului universal, aceste legi ale idealului ca şi ale realului, n-au pentru el înaltul caracter al necesităţii. S-ar lipsi uşor de ele ; proza, adică ordinea fără armonie, îi este suficientă, iar în calitate de creator ar face altfel decît Dumnezeu. Căci dacă aruncăm o privire asupra creaţiei, un fel de muzică misterioasă apare sub această geometrie splendidă ; natura este o simfonie ; totul este aici cadenţă şi măsură ; şi s-ar putea aproape spune că Dumnezeu a făcut lumea în Versuri" : în această notă din *Tas de Pierres (Grămada de pietre),* Hugo vorbeşte aproape ca Mallarmé. Dînd crezare lucrărilor lui Pius Servien, înseamnă că nu numai limbajul poetic este legat de ritm, ci orice limbaj care aspiră la artă. Pentru Bourget, „compoziţia" (adică ritmica interioară) este elementul hotărîtor al artei romaneşti. Pentru Cézanne, pictura degajă „bazele geologice" ale lumii, adică ritmul ei profund ; pentru Seurat, „arta înseamnă armonie" ; pentru cubism şi pentru aproape toţi teoreticienii picturii moderne, pentru Léger, pentru Gleizes şi Metzinger, pentru Lhote, pentru Ozenfant, magia (lineară şi cromatică) a tabloului vine din jocul „constantelor" ritmice. Se pare că misterul esteticii este închis acolo în întregime.

Totuşi, noţiunea de ritm este departe de a acoperi ideea de formă artistică. Să admitem că n-avem de-a face cu o operă de artă decît în cazul în care există o organizare formală (că nu există estetică a non-formalului,

a formei „pulverizate") : ritmul apare ca o posibilitate de organizare formală *printre altele.*

De la *Legenda Crucii* la *Duminică de vară la Grande Jatte,* de la *Bătălia de la Issos* la *Rătăcirea sfîntului Romano,* de la *Lăncile* de Velázquez la *Femei la scăldat* de Cézanne, se întinde un domeniu de forme pe care ritmul le domină în mod vizibil. Dar altele îi scapă ! Formele pe care ni le impune, de exemplu, şoimul din stela *Regelui-Şarpe,* părul lui *Venus* de Botticelli, trupurile încolăcite ale unei *Bacanale* de Rubens — sau cele din *Moartea lui Sardanapal* de Delacroix (pentru a nu spune nimic despre operele care triumfă înainte de toate — Vermeer, Chardin, Braque — prin calitatea materiei şi a elementului izolat) nu sînt formele ritmului, ci ale arabescului, ale liniei, ale conţinutului de nedescompus, sau chiar ale unui raport aritmic al părţilor (mai subtil decît cel căruia numărul, fie el irațional, îi dă cheia). Nu orice formă înseamnă ritm : dar orice formă înseamă structură. Şi tocmai pe drumul unei analize a structurilor analiza formelor pare să aibă o oarecare şansă de a descoperi secretul pe care-l urmăreşte.

Să mărturisim că ea nu ajunge să-l sesizeze. Toate încercările făcute pentru a da ideii de structură o precizie estetică şi o forţă estetică — adică pentru a determina la nivelul structurii calitatea operei — au eşuat. Explicaţia este destul de evidentă. Ce este oare structura, dacă nu unitatea organică, realitatea individuală şi de nedescompus a operei ? Pentru ca noţiunea de structură să se identifice cu valoarea, trebuie ca ea să fie identificată cu opera însăşi în existenţa ei concretă : de îndată ce încercăm s-o precizăm în mod abstract, o separăm de operă, şi nu mai ţinem în mîini decît o schemă lipsită de orice semnificaţie estetică. Structura n-are realitate estetică decît în viaţa concretă şi inanalizabilă a operei ; ea n-are precizie teoretică decît în schematismul privat de realitate estetică.

Pe drept cuvînt scrie domnul Raymond Bayer, în lucrarea sa *Esthétique de la Grâce (Estetica Graţiei),* că „esen-

ţele nu sînt decît structuri" şi că „structurile sînt elementele estetice pure". Dar cînd adaugă „că trebuie să ne reprezentăm lumea estetică ca şi cum ar cristaliza după anumite tipuri" şi cînd vede în Frumuseţe, „echilibru armonic", în Sublim, „echilibru de deficienţă", în Graţie, „echilibru de surplus", în Comic, „echilibru de dezadaptare", cele patru categorii fundamentale ale esteticului, el se angajează pe un drum pe care nici o descoperire adevărat estetică nu poate fi făcută. Căci, evident, valoarea unei opere oarecare nu este legată de prezenţa unor astfel de categorii : ele sînt în aceeaşi măsură categorii ale naturii şi ale evenimentului, ca şi categorii ale artei, deopotrivă categorii ale operei mediocre ca şi categorii ale operei valabile. Graţia există în zborul păsării, în floare, în gest tot aşa ca şi în operă — la Greuze ca şi la Watteau. Sublimul există în furtună ca şi în *Hamlet,* la Michelangelo şi la Friedrich Preller. Frumosul triumfă la Poussin, dar şi la Bouguereau, la Gérome. Iar structuri ca urîţenia (a cărei analiză a fost schiţată, după Rosenkranz, de către Feldman), ca dramaticul, tragicul, comicul... sînt la fel de lipsite de semnificaţie estetică, fie că intervin în obiect, în eveniment, în arta mediocră sau în capodoperă.

Desigur, forma în care apare, de exemplu, graţia are o anumită semnificaţie estetică : dar la un nivel elementar. Obiectul „graţios" sau „frumos" se separă de haosul inform al naturii — dar nu ţine, din această cauză, de ceea ce noi numim frumuseţe în opera de artă. Coconarul pe care-l fotografiază agenţiile de voiaj nu e o grămadă de buşteni, dar nu este nici cel al cărui ritm domină la Cézanne albastrul din Estaque şi albastrul cerului. Se vorbeşte despre frumuseţea unui corp sau a unui chip, şi se poate regăsi această „frumuseţe" la Domergue sau la Bouguereau : dar frumuseţea operelor este de un alt ordin. Estetica categoriilor structurale corespunde aspectelor elementare care ne sugerează, în real, sentimentul unei organizări cu care anumite opere, de altfel, se mulţumesc — şi lasă să fugă aspectele misterioase (poate inaccesibile) în care se împlineşte triumful operei de artă.

*

Filozofia artei nu răspunde la problema valorii nici chiar atunci cînd crede că răspunde. Ea nu priveşte opera, ci realitatea cu care opera este în relaţie : conţinutul, contextul sau cauzalitatea.

Formalismul priveşte opera şi, în acest sens, marchează un progres. A examina opera ca Formă şi a defini forma ca „univers adăugîndu-se universului", „măsură a spaţiului" (H. Focillon), înseamnă a o considera în realitatea ei însăşi, în ceea ce, în ea, poartă valoarea.

Totuşi, analizele formei sînt la fel de înşelătoare ca filozofiile conţinutului şi condiţionării. Mai înşelătoare chiar, întrucît, de la ele, ne aşteptam la mai mult : cine va sesiza secretul operei, dacă cel care-l caută acolo unde este nu-l găseşte ?

Căci un abis desparte opera în eficacitatea realităţii sale concrete de schemele generale care sînt rezultatul analizei formale. Nici o teorie a ritmului (fie el dinamic...), nici o teorie a structurilor nu dă socoteală de calitatea operei de artă. Şi am spune prea puţin afirmînd că există o artă în afara ritmurilor şi structurilor : neputinţa schemelor pe care le degajă analiza formală izbucneşte în faţa operelor care par să le cheme.

Euclid nu e cel mai mare desenator cunoscut ; colecţia de geometrie superioară de la Sorbona nu e muzeul Luvru ; o pardoseală de bucătărie (fie chiar pictată de Mondrian) nu este un tablou de Renoir. Aceste forme, în care credem că se cristalizează geniul, sînt comune naturii şi artei, falsului şi autenticului, artei mediocre şi artei capodoperelor. Ceea ce separă copiile romane de marmorele greceşti, falsul Vermeer de adevăratul Vermeer, pe Pradon de Racine, pe Bouguereau de Ingres, pe oricare decorator de primării de ţară de Piero della Francesca, chiar asta am vrea să sesizăm : dar această diferenţă esenţială este insesizabilă la nivelul esteticilor formei. Nicăieri „divina proporţie" nu triumfă ca în compoziţiile de premii din Roma sau în anumite sculpturi de aşezat deasupra

şemineului. Între o capodoperă şi un mulaj, diferenţa nu e cea de formă : un estetician convins ar schimba British Museum cu oricare sală de ghipsuri. Sculpturile de pe *Arcul lui Constantin* nu ne emoţionează ca metopele din templul lui Zeus din Olympia, deşi acelaşi ritm de elan şi de luptă ordonează şi ridică trupurile înfruntate ; şi aceleaşi linii regăsite măresc distanţa incomensurabilă care se deschide între *Procesiunea Panateneelor* şi frizele din *Ara Pacis Augustae*. Lui *Laocoon, Gladiatorului murind, Luptătorului Borghese,* îi preferăm *Moschophore,* iar lui *Zeus din Artemision, Ţîfnoasa* din Acropole : asta nu în virtutea vreunui număr de aur. Nici o ştiinţă a ritmurilor, a proporţiilor, a structurilor nu poate justifica diferenţa care separă *Odaliscele* lui Ingres de chipurile lui *Venus* de Gérome, *Bacanalele* lui Rubens de *Sabat* de Bouguereau, *Domnişoarele de pe malul Senei* de *Pescuitoare de lună* de Henner, *Triumful Florei* de Poussin de *Simfonia* domnului Gervais (marele premiu al artiştilor francezi în 1929), — Delacroix pictînd baricadele şi Roll pictînd 14 iulie. Dacă Balzac „compune", Bourget compune şi el. Cicero îşi ritmează frazele mult mai mult decît Tacit, Jaurès mai mult decît Valéry ; momentele celei mai mari perfecţiuni ritmice nu sînt cele în care Beethoven şi Wagner dau ce e mai preţios în ei înşişi. Chapelain foloseşte regulile mai strict decît Corneille, iar structura unei piese de Bernstein este mai exemplară decît structura unei piese de Pirandello : nici tratatele de retorică, nici cursurile de *creative writings*[1] nu deţin secretul artei. Cheile pe care ni le întind analizele formei nu deschid uşa nici unei opere mari : dar deschid uneori porţile operelor mediocre.

De fiecare dată cînd îşi precizează criteriile, analiza formelor ajunge la scheme a căror nedeterminare estetică este flagrantă : totodată abstracte şi generale, ele nu acoperă total nici o operă, şi se aplică cu indiferenţă la toate. Teoriile, oricît de lucide şi de subtile ar fi, nu dispun

[1] Scrieri creatoare (engl.).

decît de categorii : şi o operă este cu atît mai ireductibilă la categorie cu cît este mai autentică[1]. Formalismul lasă să fugă realitatea concretă deopotrivă neregulată şi individuală a operei, şi complexitatea sa, plenitudinea sa : căci dacă estetica conţinutului distruge opera deversînd-o în afara formei, estetica formei o nimiceşte reducînd-o la scheletul ei, pulverizîndu-i carnea — raportul său cu semnificaţiile. E permis să numim formă realitatea însăşi a operei : dar formă, atunci, înseamnă altceva decît umbra purtată de categorii : forma operei, este opera în întregime, un limbaj inseparabil de ceea ce el ne spune, cuvinte inseparabile de actul care le pronunţă. Dacă orientarea specifică a artei contemporane a dat pretextul său formalismului, să adăugăm că formalismul nu este deloc mărturia acestui lucru : căci pictura lui Cézanne nu se reduce la geometria sa, după cum poezia lui Mallarmé nu se reduce la ritmica sa. Dacă estetica este posibilă, ea trebuie să se efectueze în prezenţa totalităţii operei, în contact cu opera valabilă, particulară şi concretă.

De acum înainte apare dilema. Sau ajungem la formule definite (ca legile plastice ale lui André Lhote, constantele lui Ozenfant, legile ritmice ale lui Pius Servien, categoriile structurale ale domnului R. Bayer), iar aceste formule sînt înşelătoare pentru că ele cuprind atît de imperfect calitatea operei, încît se aplică mai bine la copiile academismului decît la reuşitele artei creatoare. Sau încercăm să rămînem în contact cu opera valabilă în totali-

[1] În acest sens, Hamann are dreptate să opună forma la valoare. Obiecţiile sale sînt întrutotul fondate împotriva esteticilor formaliste. Pentru Hamann, forma se leagă de tipic ; facilitînd perceperea, ea implică o percepere mai puţin atentă şi mai puţin precisă. *Gestaltung ist nicht Formung : Creaţia nu e Formaţie.* Domeniul formei este arta decorativă, nu arta pură ; muzica pe care o dansăm, nu cea pe care o ascultăm etc. Dar Hamann nu vede că se poate concepe altfel formalul şi, respingînd cu raţiune o estetică a formelor abstracte, ajunge la o estetică a impresiilor, în care categoriile devin impresiile estetice fundamentale, — adică la o versiune nouă a *Einfühlung*-ului.

tatea ei concretă, încercăm să spunem ceva care se aplică realmente la reuşita estetică şi doar la ea, iar atunci se pare că nu mai putem spune nimic precis. Definitul este abstract şi nedeterminat cînd se raportează la valoare ; dar ceea ce, raportîndu-se la valoare, ar fi precis şi determinat nu este de nedefinit ?

În faţa reuşitei operei de artă, se pare că avem de ales între un discurs care îi rămîne total exterior şi o tăcere care resimte reuşita fără a putea numi cauzele. Între o vorbă fără obiect şi o experienţă fără vorbe.

A opune realitatea formală a operei categoriilor generale ale formei, a înţelege prin „structuri" nu cîteva tipuri abstracte, ci multiplicitatea operelor concrete, nu înseamnă în acelaşi timp a situa valoarea operei la nivelul său adevărat şi a recunoaşte că ţine de esenţa sa să ne scape ?

Reuşita demersului estetic, din acest moment, apare cel puţin ca improbabilă. De aceea nu trebuie să ne mirăm văzînd reflecţia asupra artei (fără a postula şi a demonstra neapărat pentru aceasta imposibilitatea esteticii) angajîndu-se pe alte căi şi, conştientă de pericolele oricărei confuzii, distingînd cu rigoare ordinea unei estetici eludate (dacă nu recuzate), de ordinea unei ştiinţe pozitive a artei.

CAPITOLUL VIII

Estetica şi ştiinţa artei

Teoreticienii ştiinţei artei nu afirmă imposibilitatea unei cercetări estetice : dar ei se încăpăţînează s-o excludă din domeniul lor. Vedem care este justificarea metodologică : o observaţie are cu atît mai multe şanse de a fi riguroasă cu cît este mai limitată ; trebuie evitat ca dificultăţile unei alte cercetări să se adauge la dificultăţile cercetării întreprinse etc. Dar acest preconcept de separare, întrucît îl convinge pe cercetător să se îndepărteze de estetică pentru a se consacra ştiinţei artei, trădează, faţă de estetică, un sentiment de scepticism sau de ostilitate : bănuiala că ea poate este zadarnică şi, în orice caz, mai puţin fecundă decît ştiinţa artei.

*

Sîntem de acord să vedem în Conrad Fiedler fondatorul *Kunstwissenschaft*-ului. Totuşi, dacă el face distincţie între artă şi estetică, o face într-un mod iluzoriu şi confuz. Noţiunii de ideal absolut al frumosului căruia i s-ar conforma toate stilurile, Fiedler îi opune evidenţa artelor şi stilurilor particulare ; el trage concluzia că frumuseţea clasică, euritmia, nu poate fi considerată expresia exclusivă şi suverană a frumosului. Astfel Fiedler separă arta de frumuseţea clasică : dar nicidecum arta de valoare.

De drept, el n-a eliberat de loc *Kunstwissenschaft*-ul de preocuparea estetică, pentru că este imposibil să identifici frumuseţe şi valoare în artă. (Este evident că frumuseţea clasică este un stil printre atîtea altele : dar celelalte sti-

luri au căutat o frumuseţe deosebită, şi nu pot fi definite în afara creaţiei şi a judecăţii valorilor.) De fapt, *Kunstwissenschaft*-ul, aşa cum ni-l exemplifică Fiedler, e foarte departe de a fi eliberat de perspectiva estetică : teoria fiedleriană a arhitecturii se prezintă nu ca o descriere obiectivă a stilurilor în realitatea lor formală (Woelfflin), nu ca o psihologie istorică a stilurilor (Worringer), ci ca un studiu apreciativ, confruntînd diversele arhitecturi istorice dacă nu cu un model real şi exclusiv, cel puţin cu o lege estetică fundamentală. Există o esenţă a arhitecturii pe care au realizat-o numai arhitectonica greacă şi cea romană. „În arhitectură ca şi în alte domenii, scrie Fiedler, bogăţia descoperirilor şi a cugetărilor este o sursă de deviere, mult mai mult decît de stimulare, cînd nu este dirijată de legea rigidă a unei dezvoltări interioare" : în numele acestui principiu, stilul gotic se află condamnat.

Pentru Dessoir, pentru Spitzer, pentru Utitz, arta şi estetica se separă pe un cu totul alt teren şi într-un mod mult mai precis, autorizînd astfel constituirea unui *Kunstwissenschaft* pe care nici o preocupare străină nu vine s-o întunece sau s-o devieze. Estetic şi artistic încetează să mai fie opuse ca frumuseţea clasică la formele multiple ale artei universale : dar descoperim că este vorba de două domenii care nu sînt deloc coextensive.

Utitz şi Hamann consimt să definească estetica cu ajutorul noţiunii kantiene a „dezinteresării". De fiecare dată cînd contemplu o formă în mod dezinteresat, există atitudine estetică : există obiect estetic de fiecare dată cînd o formă se oferă contemplaţiei mele ca scop în sine. Se vede din aceasta că estetica nu dă măsura artei şi că arta nu dă nici ea măsura esteticii. Realitatea estetică este mai vastă decît arta, întrucît ea există în afara artei. Acest mulaj, acest corp, acest obiect, care nu sînt opere de artă, pot provoca experienţa estetică. Natura este, după Utitz, locul privilegiat al contemplaţiei estetice pentru că raţionamentele şi judecăţile care intervin întotdeauna în prezenţa operei de artă, efortul pentru a descoperi intenţia artistului, descifrarea semnificaţiilor străine formei pure

fac din experienţa artistică o experienţă hibridă, echivocă : contemplaţia frumuseţii nu este liberă şi completă decît în faţa formelor naturii. Dar înseamnă a mărturisi că arta, la rîndul ei, este mai vastă decît estetica. Semnificaţiile practice, magice, religioase, intelectuale, metafizice, tehnice etc. cu care este încărcată opera de artă, şi a căror descifrare alterează puritatea contemplaţiei, fac din artă un domeniu mai complex şi mai întins. Opera de artă cea mai pură, cea mai bine închisă în ea însăşi, trimite la om, la istorie, la universul întreg... Dacă atitudinea estetică este mai liberă şi mai pură în faţa naturii, elementele estetice pe care le conţine natura nu sînt diferite de cele pe care le conţine opera de artă : arta, care conţine estetica, conţine şi altceva... De unde şi opţiunea în favoarea *Kunstwissenschaft*-ului.

Pentru Richard Hamann, frumosul se găseşte în natură aşa cum se găseşte în artă, iar arta conţine elemente nonestetice (există arte ilustrative, sau o funcţie ilustrativă a artei). Dar, contrar lui Utitz, Hamann crede că arta este locul privilegiat al experienţei estetice. Pentru ca o percepere să devină obiect de aprehendare estetică, trebuie ca ea să fie practic nesemnificativă : e necesar s-o smulgem din lumea acţiunii, s-o *izolăm*. Or, izolarea perceperii nu este realizată complet decît de către artă, iar izolarea perceperii, cînd se efectuează spontan în faţa formelor naturii, face să vedem natura ca şi cum ar fi o operă de artă. Astfel, arta apare nu numai ca cel mai bogat domeniu, ci ca un domeniu suficient, care ne dispensează de orice privire aruncată asupra naturii, pentru că experienţa estetică găseşte aici terenul ei de predilecţie.

Kunstwissenschaft-ul nu dovedeşte (şi poate nu vrea să dovedească) că este imposibil sau neinteresant să sesizăm în opera de artă ceea ce constituie realitatea sa estetică. Hamann pare să acorde cel mai mare preţ unei astfel de cercetări întrucît, dacă el optează pentru ştiinţa artei, o face după ce a arătat că elementul estetic se află cuprins în ea. De drept, distincţia între artă şi estetică poate conduce la o estetică cosmologică, aşa cum e aceea a domnu-

lui Souriau, care pune pe acelaşi plan formele naturii şi formele artei : ideea lui Utitz, despre superioritatea estetică a naturii, pare o încurajare pe această cale. Dar, de fapt, că vrem sau nu, că ştim sau că ignorăm, distincţia stabilită de către teoreticienii *Kunstwissenschaft*-ului conduce la abandonul esteticii : ea dă de gîndit că elementul estetic, întrucît este întîlnit în afara artei, nu este esenţialul artei. Din acest moment, orice preocupare de valoare fiind exclusă, ştiinţa artei va lua forma unei descrieri pur obiective.

Dar teoreticienii *Kunstwissenschaft*-ului n-ar afirma aşa repede că elementul estetic este, în artă, un element secundar, dacă nu s-ar grăbi să se debaraseze astfel de o realitate care n-are încredere în analiza lor. Ei elimină estetica (sau cel puţin o îndepărtează) pentru că le este teamă să se măsoare cu ea : o ştiinţă pozitivă a artei oferă mai multe înlesniri...

De aceea poziţia lor este lipsită de rigoarea necesară. Distincţia dintre estetic şi artistic este un postulat inacceptabil.

*

Kunstwissenschaft-ul ajunge să separe esteticul şi artisticul deoarece, pentru aceste două noţiuni, propune o definiţie amăgitoare. Pe drept cuvînt *Kuntswissenschaft*-ul se opune concepţiei lui Lipps şi teoreticienilor *Einfühlung*-ului care văd în artă o „creaţie conştientă a frumosului" : dar se înşală trăgînd concluzia că arta nu este o creaţie de valori. Identificarea arbitrară a frumosului şi a valorii, care este la baza tuturor respingerilor esteticii, îşi joacă aici rolul obişnuit : separînd (cum vrem) arta şi frumuseţea, nu separăm, prin aceasta, arta şi valoarea. Realitatea estetică nu se confundă cu frumuseţea clasică, aşa cum pare să creadă *Kunstwissenschaft*-ul : ea nu se confundă nici cu dezinteresarea.

Despre noţiunea de *Interesselosigkeit* ar fi multe de spus... „Tot ce s-a scris de la Kant încoace despre artă şi

frumuseţe, afirmă Nietzsche, a fost tulburat şi dezonorat prin noţiunea de dezinteresare". În mod tradiţional, definim atitudinea estetică opunînd-o dorinţei şi actului, iar obiectul estetic opunîndu-l instrumentelor pe care le foloseşte *homo faber*. Satisfacţia produsă de bun şi de agreabil, care este legată de un interes, Kant o distinge de satisfacţia dezinteresată care determină judecata de gust. („Gustul este facultatea de a judeca un obiect prin satisfacţie sau prin lipsa de plăcere într-un mod dezinteresat. Frumos este obiectul acestei satisfacţii".) Pentru Schopenhauer, lumea frumuseţii apare atunci cînd reprezentarea se eliberează de voinţă : contemplaţia estetică se sprijină pe lucruri „atunci cînd sînt reprezentări, nu atunci cînd sînt motive" şi e de-ajuns, pentru ca farmecul să dispară, „ca un raport al obiectului contemplat cu voinţa sau cu persoana noastră să se manifeste în conştiinţă". (Contemplatorul devine „ochiul unic din lume", iar geniul este „tăcerea voinţei", aşa cum opera mediocră nu e altceva decît opera personală, interesată...) Utitz, Hamann insistă asupra purităţii şi izolării percepţiei estetice. „Mă simţeam vinovat de crimă de poezie pe podul din Londra", scrie Valéry în *Tel quel* : aceasta înseamnă că el consideră agitaţia din jur, fără să se intereseze de scopurile pe care le urmăreşte. „Contemplaţia estetică este un vis provocat, scrie Sartre în *L'imaginaire (Imaginarul)*, iar trecerea la real este o autentică deşteptare[1]." De unde „dificultatea considerabilă pe care o încercăm întotdeauna trecînd din «lumea» teatrului sau a muzicii în cea a preocupărilor noastre zilnice". Opera de artă este un ireal, şi Sartre trage concluzia că „e stupid să confunzi Morala cu Estetica".

Este de asemenea adevărat că atitudinea estetică este dezinteresată, că obiectul ei este smuls din universul scopurilor şi cauzalităţii, al grijii şi al existenţei în lume.

Dar în ce fel ? Regăsim în opera de artă dorinţele şi grijile existenţei, şi nu e adevărat că ea trebuie să facă

[1] pag. 245.

abstracţie de ele. Contra esteticilor dezinteresării Nietzsche are dreptate să reamintească caracterul „existenţial" al operei de artă. „Am scopul meu şi pasiunea mea : nu cer nimic artei, decît să-mi arate acest scop *glorificat*... Arta nu e făcută pentru a mă smulge din mine însumi, nici pentru a mă salva de dezgust[1]". Şi cunoaştem interogaţia din *Crepusculul Idolilor* : „Instinctul cel mai profund al artistului merge oare la artă — sau la viaţă, la o dorinţă de viaţă ?" Arta nu este morală : ceea ce nu vrea să spună că arta trebuie să ignoreze preocupările moralei... Între lumea esteticii şi cea a vieţii există mai puţin o diferenţă de conţinut şi de orientare, decît o diferenţă de regn. Dezinteresarea nu înseamnă indiferenţa artei faţă de interesele vieţii, ci distanţa de la o lume la altă lume.

E posibil să definim estetica prin chiar această distanţă ? Nu : căci distanţa nu e privilegiul ei. Dacă dezinteresul ar fi suficient pentru a constitui realitatea estetică, am întîlni-o şi în altă parte decît în artă : putem privi dezinteresat orice obiect, şi chiar natura întreagă. Dar nu e suficient să ne abţinem de la acţiune pentru a ne înălţa la atitudinea estetică : privit fără gînd ascuns de întrebuinţare, un obiect nu este totuşi convertit în obiect estetic. Privesc cu indiferenţă, şi ca şi cum aş ignora totul despre scopul urmărit, agitaţia şlepurilor şi remorcherelor pe Tamisa : nu sînt „vinovat de crimă de poezie" pentru acest lucru. Pot să privesc această lampă ca pe un obiect necunoscut şi inutil, trupul acestei femei dezbrăcate, fără să mă gîndesc să fac dragoste cu ea : pot să fiu în faţa lumii ca un străin indiferent. Experienţa estetică nu este o privire dezinteresată aruncată asupra lucrurilor, pentru că această privire le conferă o mai mică realitate. A vedea lumea ca inutilă şi inutilizabilă în totalitatea ei, este, de fapt, experienţa visării, a primelor clipe de trezire, a psihasteniei, a indiferenţei afective : acestea nu sînt moduri ale experienţei estetice.

[1] *Voinţa de Putere.*

În fiece clipă există pentru noi un domeniu vast al inutilului şi al inutilizabilului, care cuprinde tot ceea ce este în afara scopurilor pe care le urmărim. Reflectez la rîndurile pe care vreau să le scriu acum ; privesc cu dezinteres fereastra, biblioteca : ele nu se transformă, din această cauză, în obiecte estetice. Interesul dă lucrurilor prezenţa lor : privirea alunecă peste ele atunci cînd nu trezesc în noi nici un interes. Dorinţa îmi revelează trupul acestei femei : încetez să-l mai văd dacă nu-l mai doresc. Or, obiectul experienţei estetice este mult mai real, mult mai prezent decît cel asupra căruia vrem să acţionăm. Trebuie să spunem, despre experienţa estetică, că este un interes particular acordat lucrurilor, şi nu o relaţie dezinteresată. Este însă adevărat că acest interes se opune intereselor practice ale vieţii. Şi că este un interes acordat lucrurilor numai dacă ele se lasă privite ca forme.

Dar e suficient să spunem că experienţa estetică este un interes al privirii pentru lucruri ca forme ? Firește, nu. Nu vom descoperi estetica atîta timp cît nu vom fi descoperit opera de artă. Există un interes al privirii pentru formele naturii. Privesc, admir trupul acestei femei, curba spatelui ei, sidefiul acestei cărni ; privesc, admir acest lanţ de munţi sub zăpadă, linia acestui golf care se decupează în mare, albastrul închis al acestui chiparos, cadenţa puternică a acestui cedru. Acestea nu sînt experienţe estetice : sau, mai curînd, această contemplare n-are nimic comun cu contemplarea unei opere de artă. Nu întrucît, cum spune Utitz, contemplarea operei de artă începe cu elemente non-estetice : ci pentru că adevărata realitate estetică este privilegiul operei de artă.

Este absurd să vedem în natură locul privilegiat al unei experienţe estetice definite ca o pură aprehendare a formelor. Natura nu ni se prezintă ca un spectacol : ea este mai întîi realitatea în care trăim şi acţionăm. Ea ajunge la privirea noastră prin trupul nostru şi prin sensibilitatea noastră organică : percepţia păstrează în-

totdeauna amprenta acestei origini. În vreme ce cadrul tabloului, suprafaţa plană a suportului ne previn imediat că sîntem în prezenţa inutilizabilului şi provoacă, pentru a privi, o fiinţă care nu este decît o privire, noi trăim, respirăm, animăm natura atunci cînd credem că doar o contemplăm. Marea pe care o privesc şi o admir este pentru mine nu numai o suprafaţă albastră, ci şi parfumul şi mişcarea acestor valuri, răcoarea apei care alunecă pe trupul meu, docilitatea de a se lăsa străbătută, primirea ei ; ca şi privirii mele, ea vorbeşte pielii şi sufletului meu : „Om liber, întotdeauna vei îndrăgi marea...". Muntele este pentru mine pantă de urcat, vîrf de atins, beţie a mişcării şi a libertăţii, chemare a imensităţii dominate de efort. Popoarele prietene ale naturii nu sînt popoarele contemplative, ci popoarele active. Orientul întoarce spatele mării şi muntelui pentru a-şi pierde privirea în tresărirea aerului cald de deasupra nisipurilor din deşert, iar cultul elveţian sau german pentru natură nu ajunge la o şcoală mare de peisagişti, ci la existenţa unor cluburi alpine şi de *Wanderjügend*. Franţa, care a avut întotdeauna cei mai mari peisagişti, nu deţine cel mai mare număr de iubitori de peisaje. Dacă o definim prin dezinteres, să căutăm realitatea estetică în artă, nu în natură.

Tot aşa dacă o definim prin izolare... Căci natura evită cadrul şi structura : formele naturale somnolează într-o nemărginire unde e foarte greu să le găseşti. Ceea ce numim sentiment al naturii este o reacţie complexă în care întreaga noastră sensibilitate organică devine ecoul unui fel de oprire în faţa infinitului. Kant a făcut bine distincţia între frumos şi sublim : frumosul implicînd forma, iar sublimul fiind întîlnit în inform „cu condiţia ca infinitatea să fie reprezentată aici" [1]. Experienţa naturii se înrudeşte cu cea a sublimului, şi se opune prin acest lucru experienţei estetice al cărei obiect este forma.

[1] *Analiza Sublimului.*

Nu e în firea naturii să fie obiectul unei contemplări formale. Înseamnă că nu există o frumuseţe a naturii, şi că se cuvine să rezervăm orice frumuseţe operei de artă ? Mulţi gîndesc aşa. Aceasta e atitudinea lui Wilde. Aceasta este atitudinea (cel puţin teoretică) lui Baudelaire : „Prima treabă a artistului este să substituie naturii omul şi să protesteze împotriva ei... Găsesc inutil şi plicticos să reprezinţi ceea ce există, pentru că nimic din ceea ce există nu mă satisface". Şi Mallarmé vrea să excludă „realul, pentru că e derizoriu". Din opoziţia între percepţie şi imagine, între real şi imagine, Sartre trage o concluzie asemănătoare : „...Realul nu este niciodată frumos. Frumuseţea este o valoare care nu s-ar putea niciodată aplica decît la imaginar şi care comportă nimicirea lumii în structura ei esenţială" [1]. Soluţie prea facilă adusă unei probleme enervante... Căci acest galet pe care-l adun de pe plajă, atît de perfect închis în el însuşi, această linie a munţilor înalţi pe care asfinţitul soarelui dă zăpezii o culoare roz, acest cedru pe care-l cadenţează şi-l împart ramurile sale, curba acestui golf tăiat în marea albastră, cum să negi că toate acestea îmi apar ca „lucruri de frumuseţe" ? Există o frumuseţe a naturii, iar arta, uneori, ne emoţionează printr-o aducere-aminte a realităţii. Cuvintele pe care Goethe le împrumută de la Torquato Tasso nu se lasă recuzate :

...Lumea este frumoasă, desigur, şi în vasta sa întindere
Cîte lucruri demne de stima noastră !...

Se va spune că această frumuseţe naturală nu există decît prin medierea artei, şi graţie unei confuzii momentane ? Natura nu e niciodată frumoasă, dar noi putem introduce frumuseţea în ea în măsura în care o privim ca pe o operă de artă. Aceasta este interpretarea pe care Sartre o propune la sfîrşitul lucrării *Imaginarul* :

[1] *Imaginarul*, p. 245.

„Se întîmplă să luăm atitudinea de contemplare estetică față de evenimente sau de obiecte reale. În acest caz, fiecare poate constata în sine un recul în raport cu obiectul contemplat care alunecă el însuși în neant. Asta înseamnă că, din acest moment, el nu mai este *perceput* : el funcționează ca *analogon* al lui însuși, cu alte cuvinte, o imagine ireală a ceea ce este el se manifestă pentru noi prin prezența sa actuală. Această imagine poate fi pur și simplu obiectul „însuși" neutralizat, nimicit, ca atunci cînd contemplu o femeie frumoasă sau moartea într-o cursă de tauri, poate fi de asemenea apariția imperfectă și neclară a ceea ce ar putea fi prin ceea ce este, ca atunci cînd pictorul sesizează armonia a două culori mai violente, mai vii, datorită petelor reale pe care le întîlnește pe un perete".

Natura este frumoasă cînd, după spusele lui Wilde, „imită arta" (spectacolul Tamisei sub podul Londrei nu este smuls din hidoșenia sa comercială decît pentru faptul că se aseamănă cu un tablou de Turner). Sau cînd ea apare ca o operă de artă virtuală, punct de plecare pentru creația care o rectifică.

Este adevărat că natura nu devine un obiect de contemplare estetică decît atunci cînd i se aplică *aceleași* condiții ca și operei de artă : încadrarea și derealizarea. Acest munte, acest golf, nu le văd ca „lucruri de frumusețe", decît izolîndu-le de infinitul care le înconjoară, și decît încetînd să văd în mare o apă în care pot să înot, în munte o pantă pe care pot s-o urc. Pot să trag concluzia că natura nu este frumoasă decît datorită unei confundări sau unei apropieri cu opera de artă ? Mă îndoiesc. Faptul că formele naturii nu pot să-mi apară decît atunci cînd le încadrez și le derealizez nu implică faptul de a le vedea ca și cum ar fi opere de artă. Experiența estetică în fața naturii este ireductibilă la experiența estetică în fața artei : ea nu este nici iluzia, nici schița sa.

Cîteva remarci decisive dovedesc acest lucru. Același peisaj, care mi se pare frumos ca peisaj, mi-e de-ajuns să-l transpun în imaginație în cadrul unui tablou pentru a face să dispară valoarea sa : invers, tabloul, devenit peisaj, devine peisaj fără frumusețe. Acești munți cu zăpadă de culoare roz sub asfințitul soarelui nu-i admir confundîndu-i cu o operă de artă, pentru că, deveniți operă de artă, ar fi operă de artă de cea mai proastă specie, cromolitografie hidoasă. Se va spune că ei nu conțin decît o virtualitate, și că artei îi revine datoria de a o desăvîrși. Nu : acești munți de culoare roz nu sînt o operă de artă ce trebuie desăvîrșită, ei sînt o operă de artă ce trebuie exclusă : ei nu oferă nici o posibilitate artistică și, dimpotrivă, ca spectacol al naturii, dețin plenitudinea unei anumite forme de frumusețe : ei mă copleșesc. Transpus pe pînză, muntele Saint-Victoire nu este un tablou de Cézanne, ci o operă a tîrgului cu tablouri proaste : iar *Tranșeea* [1], una dintre cele mai impresionante pînze ale pictorului, redevenită natură, redevine natură fără frumusețe. Dacă natura n-ar fi frumoasă decît prin iluzia sau prelungirile artei, ar putea-o iubi numai artiștii. Or, constatăm în fiecare zi că există artiști complet insensibili la natură, poeți pentru care floare și stea sînt doar niște cuvinte, pictori pentru care marea și colina sînt doar elemente ale picturii : și că există destui amatori de peisaje complet insensibili la artă. Cunoaștem estetica celor care pun sensibilitatea lor la artă sub semnul sensibilității lor la natură. A te gîndi la muzică ascultînd cîntecul privighetorii, a te gîndi la pictură contemplînd o furtună la munte sau un asfințit de soare la mare, a visa la poezie văzînd un balcon sub clar de lună, înseamnă a prefera pe Massenet lui Bach, pe Menzel lui Manet, pe Friedrich Preller lui Van Gogh, pe Samain lui Rimbaud.

Există o frumusețe a naturii pentru că natura poate deveni obiectul unei satisfacții estetice, dar această fru-

[1] München.

museţe n-are nimic comun cu frumuseţea artei. Aşa cum anumite limbi denumesc printr-un cuvînt diferit, de exemplu, conştiinţa psihologică şi conştiinţa morală, ar trebui termeni diferiţi pentru a denumi contemplarea estetică a formelor naturale şi contemplarea estetică a formelor artistice : acestea sînt experienţe ireductibile şi nu poţi trece de la una la alta, cum treci de la mai puţin la mai mult. E zadarnic să credem că o „estetică cosmologică" se situează pe acelaşi plan cu o estetică a artei, şi că achiziţiile uneia pot îmbogăţi oricît de puţin achiziţiile celeilalte, pentru că *aceleaşi forme* care par frumoase în natură par nule şi neavenite în artă. Nu cerem aceleaşi lucruri artei şi naturii : nu aceeaşi parte din om le priveşte şi se bucură de ele. Cînd contemplăm formele naturii ca forme pure, nu le confruntăm cu exigenţele noastre în faţa operei de artă. Formele naturii sînt *date*, şi date în afara timpului, formele artei sînt *create*, şi create în timp.

Utitz are dreptate să spună că experienţa noastră în artă implică întotdeauna o referire la artist şi la intenţia sa : dar e absurd să tragi concluzia că avem de-a face în acest caz cu un element extra-estetic al experienţei în artă. Căci însăşi frumuseţea operei — valoarea sa — ne apare astfel prin referirea la un gest creator situat în timp. Raţiunea pentru care acest peisaj, devenind tablou, devine tablou fără valoare, este şi raţiunea pentru care această operă de imitaţie devine nulă şi neavenită cînd ştim că ea nu este originală : asta înseamnă că cerem pînzei altceva decît naturii, tot aşa cum cerem operei de artă să fie altceva decît repetarea formelor sale anterioare. Ceea ce condamnă realismul pictural, arta pastişorilor şi a epigonilor — arta falsificatorilor — e mai puţin structura operei (care poate amăgi şi care, la limită, poate fi *aceeaşi*) decît fragilitatea acestei structuri : ea se prăbuşeşte cînd îi punem în faţă exigenţele fundamentale care decurg din natura creatoare a artei. Fără îndoială, opera este mai întîi o structură şi sfîrşim prin a nu mai vedea decît structura ei însăşi : acesta e rezultatul legăturii noastre cu ea. Dar viziunea acestei structuri ca realitate estetică, realizarea sensului său, a valorii sale, impune să o primim nu ca pe un produs involuntar al unei naturi, ci drept un exemplu de ceea ce omul a crezut că trebuie să facă şi a putut să facă la un anumit moment al istoriei sale : ca pe o creaţie.

Vine clipa cînd opera admirată umple cu ea singură timpul şi spaţiul, ca acest munte, ca marea. Dar noi n-o vedem aşa decît pentru că am resimţit-o mai întîi drept creaţie, şi pentru că a rezistat acestei probe. Dacă descoperim în ea falsul sau pastişa, chiar dacă structura sa rămîne aceeaşi : ea se năruie în faţa privirii noastre. Presupunînd că *Vînătoarea spirituală* este un text frumos şi *Isus în faţa medicilor* un tablou frumos, aceste opere nu mai rezistă privirii de îndată ce ştim că nu sînt de Rimbaud sau de Vermeer. Sentiment al impostu-rii ? Prejudecată de istoric, de anticar, în favoarea autenticităţii ? Nu. O operă care-şi scoate toate efectele din limbajul lui Vermeer şi Rimbaud nu poate fi o operă de valoare decît dacă este, în acelaşi timp, cucerirea acestor efecte : trebuie ca ea să fie opera lui Vermeer, a lui Rimbaud. *Vînătoarea spirituală* nu este o imitaţie foarte reuşită, dar nu aici e problema : cunosc cîteva pastişe după Apollinaire care valorează cît anumite texte de Apollinaire, dar pentru că sînt făcute după şi cu Apollinaire, ele nu valorează nimic. Ceea ce condamnă pe pastişor condamnă şi pe imitator, pe neo-romantic, pe neo-simbolist şi pe neo-suprarealist ca şi pe neo-clasic. Cîte romane nule şi neavenite ar fi romane frumoase, dacă n-ar exista în urma lor mai bine de un secol de literatură fidel descriptivă ! Despre operele pe care nu ştim să le situăm, fie că aparţin unei tradiţii necunoscute, fie că nu se referă la nici o tradiţie artistică precisă, nu avem decît o viziune nesigură : valoarea lor exactă ne scapă. Copiile romane au fost considerate drept capodopere tot atîta timp cît au fost ignorate modelele greceşti. Prin prima operă dezgropată noi putem presimţi stilul necunoscut pe care ea îl scoate la iveală : dar nu putem şti

dacă este o capodoperă sau o piesă secundară. Există oameni cultivaţi şi fini care se abţin să confunde pe Bernstein cu Pirandello, dar care n-au fost niciodată la cinema : prin *Cetăţeanul Kane* sau *Cei uitaţi* poate vor descoperi ceva despre arta pe care o ignoră, dar nu vor vedea şi nu vor judeca aceste filme ca acela care şi-a petrecut copilăria în sălile filmului mut. Nu vedem desenele copiilor sau ale nebunilor, măştile negre sau fetişurile din Oceania aşa cum vedem tablourile din *Quattrocento*. Adesea neînţeleasă, experienţa operei de artă este întotdeauna un dialog : o recunoaştere a omului prin om. Desigur, opera de artă ne vorbeşte cu ceea ce este ea, cu tot ceea ce este ea : dar ceea ce este ea nu ne vorbeşte decît pentru că noi surprindem aici vocea unei cuceriri, unei tentative — unei creaţii.

*

Estetica veritabilă nu există decît în artă. Dacă e permis să facem o estetică a naturii e vorba în aceste condiţii de o cercetare care nu are nici un raport cu experienţa estetică pe care o întîlnim la nivelul operei de artă. Se poate deci afirma că nu există ştiinţă a esteticii în afara ştiinţei artei. Şi trebuie să afirmăm de asemenea că adevărata ştiinţă a artei nu e alta decît estetica.

Adică : elementul estetic este esenţa artei, nu există altceva în artă decît esteticul. Tot aşa cum vedem în natură domeniul preferat pentru experienţa frumuseţii, este absurd să ne gîndim că dacă arta este mai vastă, mai bogată, mai interesantă decît natura, acest lucru se petrece datorită elementelor extraestetice pe care le conţine, şi să tragem concluzia de aici, cu teoreticienii *Kunstwissenschaft*-ului, că ştiinţa artei trebuie să excludă preocuparea pentru valori. Esteticul nu este în opera de artă un element printre alte elemente : el este esenţa operei, ceea ce atrage, reţine — intrigă. Opera este realitate estetică în fiecare din părţile ei : totul în ea este tentativă de valoare. Şi nu este vorba numai de opera reuşită : orice operă care are pretenţia de a fi operă de artă este, în fiecare din părţile ei, realitate estetică — valoare de măsurat : formă a cărei eficacitate estetică este singura vizată.

Nu e contestabil ceea ce spun teoreticienii *Kunstwissenschaft*-ului despre funcţia ilustrativă a artei, despre elementele sale practice, magice, religioase, intelectuale... Dar, mai curînd decît despre elemente interne ale operei de artă, este vorba de intenţii, de semnificaţii, de efecte... cu care opera este în relaţie, deşi ele nu sînt opera. Distincţia între forma estetică şi fondul extra-estetic, între o artă pură şi o artă expresivă, subzistă : dar ea este exterioară operei de artă realizate. Putem distinge conţinutul şi forma : dar numai în sensul în care distingem opera şi artistul, opera şi experienţa umană — transcendînd opera de artă. Anumite opere întreţin o relaţie evidentă cu valorile religiei, ale culturii, cu problemele epocii, cu universul întreg. Între acest fetiş şi acest covor doar decorativ, între Chartres şi Versailles, între un Christ de Rouault şi o natură moartă de Braque, există desigur o deosebire. Dar aceste opere înseşi, a căror creaţie se supune altei intenţii decît cea estetică, de îndată ce le privim ca opere de artă, devin întru totul realităţi estetice : intenţia care le orientează devine relaţie extrinsecă. Mult mai mult decît un aspect parţial al operei de artă totale, elementul magic sau religios este o relaţie a operei (închisă în realitatea sa estetică) cu ceva de dincolo de artă. Pentru privirea mea, Chartres este o operă de artă : pentru cultura şi credinţa mea ea este altceva. Valorile religioase sînt la fel de exterioare la Chartres, operă de artă, ca durerea sau iubirea trăite de Hugo în *Pauca meae* şi în *Tristeţea lui Olympiu*. Nici durerea, nici iubirea nu sînt elemente ale poemului : ele sînt experienţe cu care poemul este în relaţie. Desigur, problema raportului operei cu realitatea exterioară se pune acut : şi putem crede că o operă este cu atît mai profundă cu cît susţine mai multe relaţii cu ceva din afara artei : că Chartres este mai mult decît un covor, că Christ de Rouault este mai mult decît compotiera lui Braque — că lumea este mai genială decît geniul. Rămîne cert că, pentru privire, opera este o rea-

litate închisă în sine, ale cărei structuri nu conţin decît elemente estetice. Privesc *La Pietà din Avignon* : obiectul contemplaţiei mele nu e numai jocul de culori şi de linii, ci şi durerea, drama, mila — tot ceea ce vedem şi tot ceea ce simţim, pentru că *totul ia formă aici.*

*

Astfel, aşa cum nu există ştiinţă a esteticii în afara ştiinţei artei, nu există nici ştiinţă a artei care să poată fi în mod legitim altceva decît o estetică. Problema fundamentală pe care o pune opera de artă este problema însăşi a esteticii. Încercînd să o eludeze, *Kunstwissenschaft*-ul eludează cercetarea care ar constitui-o cu adevărat ca ştiinţă a artei. Şi el nu poate face acest lucru decît sprijinindu-se pe o distincţie factice : estetic şi artistic nu se deosebesc.

Dar oricare ar fi perspectiva pe care o adoptă, cel care se apleacă asupra operei de artă încearcă întotdeauna să eludeze întrebarea esenţială : istoricul şi criticul nu acţionează altfel decît filozoful.

CAPITOLUL IX

Estetica şi istoria

Literatura şi arta, tradiţii ale culturii pînă în secolul al XIX-lea, devin în cursul acestui secol obiecte de cunoaştere istorică. (Se ştie că înşişi contemporanii au avut sentimentul „că istoria ar fi pecetea secolului al XIX-lea şi că ea ar da numele acestui secol, aşa cum filozofia l-a dat pe al său secolului al XVIII-lea[1]"). Între toate perspectivele cărora se află supusă opera de artă, nu este nici una mai constantă, de aci înainte, ca perspectiva istoriei.

*

Conştiinţa istorică, de la romantism încoace, face parte din creaţia artistică însăşi : artistul concepe arta ca pe o ordine totală în care el se situează, iar monumentele artei moderne se ridică sub un cer care vrea să fie cel al unui trecut şi al unui prezent universale. De la Chateaubriand comparînd pe Homer cu *Biblia,* de la Madame de Staël confruntînd literaturile din nord cu cele din sud, de la Lamartine şi Hugo, citind pe Shakespeare, pe Byron şi pseudo-*Ossian*-ul, de la Sainte-Beuve scriind *Tableau de la Poésie française au XVI*e *siècle (Tabloul Poeziei franceze din secolul al XVI-lea),* la Baudelaire descoperindu-l pe Edgar Poe, la Stefan George descoperindu-l pe Mallarmé, la Gide descoperindu-l pe Dostoievski, la Eliot reînviind pe John Donne şi pe poeţii metafizicieni din secolul al XVII-lea, la Machado reactuali-

[1] Augustin Thierry, în 1834.

zînd pe Gongora, la Breton inserînd în *Manifestul suprarealismului* lista precursorilor săi (Swift este suprarealist în răutate, Sade în sadism, Hugo este suprarealist cînd nu e prost...), — de la Manet descoperind stampele japoneze care au servit băcanului său drept hîrtie de împachetat, la Picasso dezgropînd măştile negre — un cortegiu lung de resurecţii şi de descoperiri însoţesc fidel arta modernă în drumul spre capodopera sa necunoscută... Dar lărgirea istorică a conştiinţei artistice n-ajunge, aici, să facă din literatură şi din artă un obiect de cunoaştere : artistul, care s-a folosit întotdeauna de alţi artişti, încearcă acum dacă nu să se folosească de toţi cel puţin să-i caute în afara unei singure tradiţii. Alţii au cerut istoriei confirmarea unei anumite independenţe naţionale : gustul pentru izvoarele primitive, pentru origini este, în secolul al XIX-lea, una din expresiile trezirii naţionalităţilor. Sub pana lui Wackenroder, elogiul lui Dürer se confundă cu evocarea înduioşată a bătrînului Nüremberg : „Binecuvîntată fie vîrsta ta de aur, Nüremberg, singura epocă în care Germania poate să se mîndrească că a avut arta sa naţională...". În mod secundar, pentru istoricii francezi, curiozitatea pentru Evul Mediu este un fel de a răspunde istoricului german, care nu este niciodată departe de naţionalism : cîntecele de gestă sînt o creaţie franceză din secolul al XI-lea, şi nu, cum afirmă Uhland, „spiritul germanic sub o formă romană"... Istoria nu mai hrăneşte decît mişcările vieţii.

Dar, de la *Histoire littéraire de la France (Istoria literară a Franţei)* pe care o scriu în secolul al XVIII-lea Benedictinii din Saint-Maur la *Manuel bibliografique de la littérature française (Manualul bibliografic al literaturii franceze)*, curiozitatea şi cercetarea istorică privind opera literară tind din ce în ce mai mult să ia forma unei cunoaşteri ştiinţifice. Arta şi literatura fac posibilă o ştiinţă care, ca orice ştiinţă, va considera obiectul său drept un lucru de reconstituit în integritatea sa şi de situat exact în seria de care aparţine, abstracţie făcînd de relaţia sa cu subiectivitatea noastră. E vorba de a determina cauzele

care produc opera de artă („Scopul suprem este de a cerceta punctul de impulsie al forţelor pe care noi le găsim acţionînd... Unde este germenul iniţial al acestora ? Cum au trecut de la putere la act... ? [1]"), de a detecta influenţele şi izvoarele, de a stabili cel mai bun text al operei, de a scoate la lumină, prin studiul variantelor, fiecare proces deosebit de creaţie etc. Pe soclul unui fişier colectiv şi gigantic nu încetează să se înalţe edificiul unei ştiinţe istorice a literaturii ale cărei imperative sînt bine cunoscute : „a proscrie calificativele sentimentale", „a vedea limpede, şi nu a judeca [2]"...

Atît de evident e faptul că literatura este înainte de toate obiectul unei experienţe de sentiment şi de judecată, încît maeştrii istoriei literare au admis adesea că disciplina lor nu epuiza opera de artă. Sainte-Beuve privea cu ironie primii săi paşi şi gustul pentru „documentul inedit". „În ciuda acestor suplimente de anchetă întotdeauna deschise, să păstrăm, dacă se poate, libertatea gustului, impresia sa delicată şi promptă ; în prezenţa operelor vii ale spiritului, să îndrăznim să avem judecata noastră clară şi vie, netă, degajată, sigură de ceea ce este, chiar fără documente justificative...". Dar Gustave Lanson, maestru al istoriei literare, nu se teme să-i reproşeze lui Sainte-Beuve, maestru al gustului şi al impresiei, faptul de a fi vorbit mai mult despre oameni decît despre opere. „Uitaţi-vă în *Lundis* şi veţi vedea cît de rare sînt articolele despre marii scriitori, şi cît de multă vorbărie despre tot felul de oameni a căror caracteristică comună este de a fi scris puţin sau mult, dar întotdeauna ca amatori, niciodată cu intenţia de a crea o operă literară, femei, magistraţi, curteni, generali, prinţi... Iar cînd se ocupă în *Lundis* de marii scriitori, nu evită oare cu grijă să abordeze frontal marile opere ?" Totuşi, Sainte-Beuve judecă („Există loc mai mult ca niciodată pentru judecăţile care ţin de gustul adevărat"), dar valoarea unei opere stă pen-

[1] Joseph Bédier.
[2] Gustave Lanson.

tru el în spontaneitatea ei revelatoare : „Vizez întotdeauna să judec scriitorii după forţa lor iniţială şi debarasîndu-i de tot ceea ce e adaos sau cucerire ulterioară". La care Lanson ripostează că valoarea unei opere este chiar în acea operă. „El n-a tratat capodoperele artei literare altfel decît tratează memoriile grăbite ale unui general sau efuziunile epistolare ale unei femei ; toate aceste scrieri le pune în slujba aceluiaşi lucru, îşi face din ele un punct de sprijin pentru a înduioşa sufletul sau spiritul : asta înseamnă în mod precis a elimina calitatea literară." Istoricii ei înşişi ajung la concluzia că istoria nu e de ajuns, reproşează criticilor că sînt mai istorici decît ei înşişi...

Istoria nu pretinde neapărat să excludă sau să înlocuiască estetica... O pune doar între paranteze : nu s-ar putea face totul deodată. Există un timp pentru a stabili izvoarele operei : un timp, în opera însăşi, pentru a-ţi potoli setea.

Totul se petrece, totuşi, ca şi cum istoria, departe de a rezerva şi de a lăsa moştenire altora problema valorii, ar fi negarea legitimităţii unei astfel de probleme. Sau mai bine : ca şi cum, negînd această problemă, ea ar crede că a găsit o soluţie.

Este cunoscută pagina savuroasă din *Victor-Marie, comte Hugo* în care Péguy reproşează istoriei literare de a fi întunecat viziunea vie a operei :

„Să cauţi informaţii despre un monument, despre o operă, despre un text, pentru un text, pentru înţelegerea unui text oriunde în afara textului însuşi (şi aceiaşi se prefac că au inventat recurgerea la text, *a merge la text)*, (cunoaşteţi, celebrele *izvoare)*, să cauţi date despre un text, pentru înţelegerea textului, pretutindeni, cu o singură condiţie, să nu recurgi chiar la text...

„Îşi pun în spate toate acele scări şi toate acele micrometre, şi ieşind din casa lor, mutîndu-se, din propria lor casă, fără gînd de reîntoarcere, ei merg în casa de peste drum, sau, pe cît le stă în putinţă, într-o casă mai îndepărtată, în casa cea mai îndepărtată, pentru a vedea dacă n-ar exista în cea mai îndepărtată casă o aparenţă de lu-

carnă, un colţ pierdut, de unde s-ar vedea, dar de foarte departe, casa lor (abandonată, *propria* lor casă abandonată), de unde s-ar putea, poate, orientînd multe instrumente, şi apoi, făcînd multe calcule, vedea, întrezări ceva din ceea ce s-ar petrece la ei... !"

„Trebuie să recitiţi *Cid*-ul, încheie Péguy, sau mai curînd trebuie să-l citiţi pentru prima dată, şi chiar eu însumi, cu o privire proaspătă".

Între Istorie şi Estetică există un conflict.

*

Istoria artei germane — aproape întotdeauna preocupată de justificarea filozofică — a alăturat adesea opinia care o fondează la o descalificare a esteticii. Încă Hegel opune succesiunea istorică a formelor la estetica frumuseţii, valoarea reprezentativă a operelor (puterea lor de a manifesta un stil) la valoarea lor pur şi simplu...

Pentru Worringer, arta este obiectul unei istorii, pentru că ea n-ar putea fi obiectul unei estetici. Ce este estetica ? Nimic altceva decît o „interpretare psihologică a stilului clasic". Stilul clasic este legat de ideea de frumuseţe ; dar celelalte stiluri îi sînt indiferente : nici un ansamblu coerent de norme nu-şi întinde jurisdicţia asupra ansamblului artei. În mod tradiţional, estetica încearcă să ne convingă de suveranitatea artei clasice (singura care ar fi artă...) reducînd arhaicul la o expresie stîngace, iar barocul la o expresie decadentă (în măsura în care Hegel vede în arta greacă vîrful ale cărui două pante le formează arta simbolică şi arta romantică, ele scăpînd istoriei şi aparţinînd esteticii). Arta gotică, dacă ar fi vizat frumuseţea, am fi în drept s-o judecăm grosolană, barbară, căci n-a atins-o. Dar ea n-a vizat frumuseţea, iar ceea ce a vrut să facă, a făcut. Reluînd ideea lui Riegl, ideea unui *Kunstwollen* opus „puterii", Worringer afirmă că istoria artei nu e istoria progresului unei puteri creatoare, culminînd în arta clasică, apoi degenerînd în forme de decadenţă sau de imitaţie, ci istoria direcţiilor ireductibile, incomparabile, luate prin voinţa artistică. Fiecare

stil ține de o intenție particulară. Ce să faci dacă nu să mergi înapoi la această intenție ? Prin intermediul artei gotice se pune problema să atingi sufletul gotic : e derizoriu să măsori această artă cu normele artei formale. Worringer dorește o „psihologie a umanității", formată prin interpretarea psihologică a stilurilor succesive : raportul pe care vrea să-l desprindă este cel ce merge de la intenția artistului la realitatea expresivă a unui stil, nu cel care unește structura formală a unei opere cu puterea sa asupra noastră. Nu e vorba de a ști dacă artistul a reușit și cum a reușit — este zadarnicul program al esteticii — ci ceea ce el a vrut să facă, știut fiind că orice operă este reușită în măsura în care se exprimă într-adevăr intenția care o guvernează. „Noua știință istorică trebuie să ia drept axiomă faptul că artistul a știut să facă tot ceea ce a *vrut* și că n-a știut să facă doar ceea ce nu era în intențiile sale [1]".

Iluzia esteticii se bazează, după Worringer, pe prejudecata stîngăciei : după Spengler, pe prejudecata civilizației [2]. Așa cum pluralitatea culturilor exorcizează ideea de civilizație, tot așa pluralitatea artelor o să exorcizeze estetica. Pentru ca să putem vorbi de estetică, ar trebui ca toate artele, în ciuda deosebirilor dintre ele, să se pună de acord asupra unui lucru esențial : ar trebui să existe, la un nivel oarecare, *o* estetică. Or, stilurile, ca și culturile, sînt totalități închise în ele însele, fără măsură comună și fără comunicare. Istoria artei ? O succesiune de rupturi, de voci dezbinate, de limbaje inconvertibile. Dacă nu există nici limbaj, nici gîndire capabile să înțeleagă, adică să sesizeze ca aspecte diferite ale aceluiași geniu uman noțiunile fundamentale ale culturilor istorice — ἀρχή, *atman*, *tao*, mitul faustian al Occidentului — nu există sensibilitate estetică în care se pot uni statuia grecească, statuia egipteană, moscheele din Orient și tablourile noastre de șevalet. Noi nici nu înțelegem, nici nu îndrăgim statuile

[1] *Arta gotică.*
[2] *Declinul Occidentului.*

din Egipt sau din China : credem numai că le înțelegem și că le îndrăgim. Căci nimic nu se preia, nimic nu se moștenește : ca și spiritul, arta merge de la ireductibil la ireductibil. Micena și Egiptul n-au trezit Grecia doriană, Renașterea nu a înviat Antichitatea (ea este transformarea goticului în modern) : Nudului i se opune Portretul, staticii euclidiene — sufletul faustian, lui Pygmalion îndrăgostit de statuia pe care o sculptează i se opune Siegfried luptînd cu marmora pentru a o elibera pe Brünhilda... Unde deci se reunesc stilurile, dacă nu în insignifiant ? Căci există, fără îndoială, elemente comune : „elemente de tehnică manuală", „logică a culorilor, a liniilor, a tonurilor, a construcției, a ordinei"... Această parte comună este partea infimă a cauzalității. Esențialul în artă îl aduce Destinul : geniul, „voințele formale ireductibile". „În ciuda oricărei estetici, afirmă Spengler, nu există o metodă atemporală și singura valabilă, ci o *istorie a artei*, căreia i se atașează, ca la tot ceea ce trăiește, marca ireversibilității". Pentru el, ca și pentru Worringer, sarcina esențială a specialistului va fi de a ralia stilurile intențiilor mentale : ultima mare operă pe care o va fi scris Occidentul înainte de a dispărea, este „morfologia Universului-Istorie". „Psihologii ale umanității", „morfologii ale culturii" : ca și Worringer, Spengler situează operele pe un plan în care diferența lor de calitate a încetat să funcționeze. (Referințele sînt, de altfel, elocvente : marii pictori ai secolului al XIX-lea nu se numesc Courbet, Manet și Renoir, ci Böcklin, Marées, Leibl, Menzel. Iar naționalismul german nu se află aici decît pentru a ne furniza exemple : dacă ar fi fost francez, Spengler n-ar fi omis să opună marilor pictori, pictori slabi, dacă aceștia ar fi fost reprezentativi.)

*

Dar istoria artei și literaturii, cel mai adesea, nu filozofează așa asupra ei însăși ; metodă științifică printre altele, ea este conștientă că *nu este decît* istorie, și pretinde că lasă deoparte problema valorii. Poate într-adevăr acest

lucru ? Orice-ar face, această literatură, a cărei istorie este, e chiar această literatură care este obiectul judecăţii de valoare ; oricît de prudentă şi de modestă ar fi, istoria nu poate lăsa intact ceea ce atinge. Care istoric, după ce şi-a consacrat viaţa analizei ştiinţifice, scapă de sentimentul că literatura este în mod esenţial obiect de istorie — şi chiar *numai* obiect de istorie ? Cine se poate dedica unei misiuni pe care o consideră secundară ? Se spune că mai întîi e nevoie de a vedea limpede, apoi de a judeca : vom sfîrşi prin a crede că a vedea limpede e singurul lucru important. Istoria, prin simpla ei prezenţă, deviază valorile, creează o prejudecată ostilă esteticii.

E puţin spus că istoria deviază valorile : ea le recuză. Esenţialul analizei istorice tinde să lege opera de cauzele din care ea provine : istoria vede în literatură un ansamblu solidar şi omogen în care toate operele se confundă ca expresii ale unei epoci şi verigi ale unei vaste cauzalităţi. Din acest punct de vedere, toate operele valorează acelaşi lucru : pentru istoric, literatură e oricare literatură. Forţă puternică de nivelare, istoria, de un secol încoace, nu încetează să multiplice studiile asupra unor scriitori despre care tot ceea ce se poate spune este că au fost scriitori. Ancheta sa se exercită tot atît de bine asupra lui Pradon ca şi asupra lui Racine, asupra lui Thomas ca şi asupra lui Pierre Corneille, asupra lui Népomucène Lemercier ca şi asupra lui Hugo : Gissing este un subiect tot aşa de bun ca Dickens, Nekrasov ca Puşkin, Heine ca Hölderlin. Lucrăm oare mai bine pe *Manon Lescaut* decît pe *Le Doyen de Killerine (Decanul din Killerine)*, mai puţin bine pe *L'Héritière de Birague (Moştenitoarea lui Birague)* decît pe *Illusions perdues (Iluzii pierdute)* ? Or, vrînd, nevrînd, nu lăsăm intacte marile opere interesîndu-ne de cele mari sau de cele mici fără discernămînt ; egalitatea coboară grandoarea mai mult decît ridică mediocritatea. Un resentiment obscur împotriva grandorii mocneşte sub detaşarea istorică, şi îi dă forţă. Istoria se încăpăţînează în mod ciudat să arate din ce împrumuturi este făcută originalitatea, din ce izvoare vin aceste ape atît de pure din

care bem, de ce mulţime este înconjurat geniul solitar, de care asemănări este legat excepţionalul. Shakespeare este un dramaturg elisabetan printre alţii, Calderón un dramaturg al secolului de aur, Rembrandt un pictor al şcolii olandeze care exprimă în felul său Olanda secolului al XVII-lea, aşa cum o face, în felul său, Ter Borch, El Greco este un imitator al lui Tintoretto, poezia lui Ronsard vine din Pindar şi din oda anacreontică, Chateaubriand din Homer şi din Virgiliu, Hugo se inspiră din *Biblie*, Claudel din Eschil... Cînd nu reducem operele mari la izvoarele lor, cel puţin le micşorăm prin izvoarele lor ; negăm privilegiul şi solitudinea lor arătînd că ele exprimă epoca lor ca şi celelalte opere, că se supun, ca şi celelalte, aceleiaşi cauzalităţii. Republica Egalilor înlocuieşte Triumful lui Homer.

Spiritul istoriei este într-atîta al analizei sale încît jurămîntul secret al istoricului este să-şi consume zilele într-o imensă anchetă preliminară, într-o pregătire care n-ar pregăti decît alte pregătiri. Istoricul se închide de bună voie în monografii, studii de detaliu, lucrări pregătitoare. Puţini sînt aceia care recunosc că „sinteza trebuie să însufleţească analiza [1]“ ! Scrupul ? Desigur. Dar şi complacere într-o activitate care neagă literatura ca domeniu de valori.

Chiar dacă se înmulţesc monografiile asupra lui Rotrou şi Pradon, chiar dacă se semnalează ceea ce cei mari au împrumutat de la cei obscuri şi se sugerează echivalenţa lor, nici o istorie, totuşi, nu dă lui Rotrou şi lui Pradon acelaşi loc ca lui Corneille şi Racine. În măsura în care istoria ajunge la o expunere sintetică, trebuie să găsească o ierarhie, o aşezare în pagină, să decidă care scriitori au dreptul la aldine şi la fotografii. „Istoriei arheologice“, cum spune Nietzsche, îi succede „istoria monumentală“.

Dar istoricul aduce în sinteză neîncrederea sa faţă de judecata de valoare. Istoria însăşi (şi nu istoricul) să desemneze „marile opere“ !

[1] René Bray.

De aceea nu poate exista o istorie a artei contemporane : timpul n-a vorbit încă. Istoria, care a mers la izvoare, cunoaşte întreaga vanitate a judecăţii contemporane. Cu Chateaubriand, ea ştie, de exemplu, că secolul al XVII-lea şi-a ignorat literatura. „Îl vedem pe Rollin, acest om plin de gust şi de ştiinţă, punînd în cumpănă meritul lui Fléchier şi al lui Bossuet, şi lăsînd îndeajuns să se înţeleagă că, în general, primul era preferat. Să citim ceea ce au scris La Bruyère şi Voltaire despre literatura vremii lor : s-ar putea crede că vorbesc despre epoca în care au trăit Fénelon, Bossuet, Pascal, Boileau, Racine, Molière, La Fontaine, Jean-Jacques Rousseau, Buffon şi Montesquieu ?". Nu citim fără ruşine, remarcă la rîndul său Jean Paulhan, ceea ce au spus Sainte-Beuve, Brunetière, Lemaître, Faguet, Anatole France despre Baudelaire, despre Stendhal, despre Mallarmé... Rollin şi criticii secolului al XIX-lea au cerut clarificări unei pseudojudecăţi estetice, care nu le poate da : singura clarificare vine de la istorie. În 1828, Emile Deschamps întocmeşte palmaresul ultimilor ani : „Domnul Victor Hugo s-a revelat în Odă, domnul de Lamartine în Elegie, domnul Alfred de Vigny în Poem". Surprinzătoare clarviziune ! E imposibilă deci judecata înaintea istoriei ? Dar în 1829 palmaresul este revăzut, şi citim : „Noi n-avem încă *Confidences (Confidenţe)* ale domnului Jules Lefèvre, *Contes d'Espagne et d'Italie (Povestiri din Spania şi Italia)* ale domnului Alfred de Musset, *Poésies romaines (Poezii romane)* ale domnului Jules de Saint-Félix, *Iambes (Iambi)* ai domnului Auguste Barbier, nici *Marie* a domnului Brizeux, nici *Dernières paroles (Ultimele cuvinte)* ale fratelui meu Antony Deschamps..." Nu e evident că literatura care se face este de nejudecat ? După sfatul lui Thibaudet, istoricul se va îndepărta deci de literatura „care nu este încă triată". Sau, dacă se apleacă asupra ei, o va face pentru a clasa, fără a subordona şi a exclude ; pe generaţii, pe genuri, pe teme de inspiraţie. El va cita toate numele care îi sînt cunoscute, oricît de puţin loc ar avea pentru a le aminti pe toate. Acelaşi capitol *Pychologues et Analystes*

(Psihologi şi analişti) va cuprinde douăzeci şi şase de rînduri despre Marcel Proust, treizeci de rînduri despre Henry Bordeaux şi opt despre Louis Artus [1]. Thibaudet, el însuşi, vorbind în 1935 despre *Tendances actuelles de la Littérature française (Tendinţe actuale ale literaturii franceze)*, reuneşte romanele lui André Malraux şi ale lui François Bonjean în acelaşi paragraf pe care-l intitulează : *L'Orient (Orientul)* [2]. Ar fi plăcut, dar zadarnic, să multiplicăm exemplele. Abordînd epoca contemporană, e limpede că istoriile literaturii se aseamănă din ce în ce mai puţin cu istoria epocilor precedente, din ce în ce mai mult cu o carte de telefon.

Istoricul recunoaşte lesne acest lucru. Dar el neagă că se poate acţiona şi altfel.

*

Istoricul nu ignoră problema ierarhiei : el crede că e de datoria istoriei s-o rezolve, în afara incertitudinii judecăţii. Valoarea unei opere este locul ei în istorie.

Dar nimic nu este mai ambiguu decît această noţiune de importanţă istorică prin care opunem obiectivitatea la subiectivitatea judecăţii. Istoricul consideră că importanţa operei este garantată de mărturia pe care ea o aduce despre epoca sa, şi de rolul pe care îl va juca în această epocă : operele „reprezentative" sînt îndrăgite de istoric, pentru că descoperă în ele mai puţin arta decît istoria, şi pentru că ierarhia operelor îi pare astfel sustrasă oricărui arbitrariu, la fel de sigură ca o cronologie bine stabilită. Dar criteriul reprezentativului apare adesea ca marginal : el mai degrabă apără o valoare secundară pe care am risca s-o uităm, decît să fondeze importanţa veritabilă a operei. Acest lucru e mărturisit chiar de istoric. Deşi Benozzo Gozzoli nu este un pictor de prim plan, *Magii* reprezintă o cavalcadă de curte şi ne informează asupra

[1] Bédier-Hazard : *Littérature française*, vol. II, p. 382 (ultima ediţie).

[2] *Encyclopédie française.*

serbărilor florentine din secolul al XVI-lea. Să nu uităm că *Astreea* sau scrisorile lui Guez de Balzac, sau poeziile lui Voiture, sau poemele lui Béranger sînt mărturii preţioase, pentru că sînt mai strîns legate de timpul lor decît marile opere... Limbajul acestei predilecţii nu este lipsit de prudenţă, şi păstrează o altă predilecţie. Dar dacă, în opere, istoricul caută mai puţin literatura decît istoria, de ce nu se adresează direct istoriei ? Gazetele epocii sînt mult mai instructive decît poeziile lui Voiture, colecţia *Constitutionnel* sau *Globe* valorează mai mult decît cîntecele lui Béranger ; *La Mode* şi *Les Français peint par eux-mêmes* dau, în cunoaşterea societăţii franceze din vremea Restauraţiei, un alt ajutor decît romanele lui Balzac. Ceea ce reflectă operele cele mai aservite epocii lor nu este realitatea istorică a unei epoci, ci visarea ei. Romanele de cavalerie şi *Astreea,* comediile lacrimogene şi romanele sentimentale, elegiile lui Parny şi micile erotici ale secolului al XVIII-lea, romanele negre şi foiletoanele din secolul al XIX-lea nu sînt de loc „reprezentative" pentru istorie, ci pentru ceea ce un moment al istoriei a cerut operei de artă şi operei de imaginaţie. Istoricul este frustrat dacă se adresează acestor opere din preocupare pentru adevărul istoric : arhivele timpului valorează mai mult. Dacă vede în ele ceea ce sînt — un moment al reveriei şi al conştiinţei estetice — istoricul defineşte atunci importanţa operei tocmai prin ceea ce voia să alunge în istorie : acordul său cu un gust momentan. De ce este el neîncrezător în gustul zilei, încredinţînd judecata sa posterităţii, dacă e de ajuns ca o operă să corespundă gustului de-o zi pentru a dobîndi importanţă istorică ? Predilecţia istoricului pentru opera reprezentativă ajunge fie la o istorie fals istorică, fie la o estetică fals estetică (gustul de-o zi, desigur, nu este un criteriu) — şi care nu-şi mărturiseşte nici măcar numele.

*

Istoricitatea e numai caracterul a ceea ce a avut loc ? Nu e mai curînd caracterul a ceea ce, într-un anumit fel,

nu încetează să aibă loc ? Prezentul numeşte istorie tot ceea ce are un loc în trecut. Dar în trecut nu are loc decît ceea ce păstrează un sens pentru prezentul nostru. Operele pe care le recunoaşte istoria nu sînt atît operele reprezentative, cît „capodoperele". Iar, pentru istorie, ceea ce garantează capodopera este durata acesteia.

Ceea ce Goethe numea *productivitate* a operelor apare foarte adesea istoricului drept forma esenţială a duratei lor. Dacă o operă este sursă, cauză a altor opere, acest lucru o consacră în ochii istoriei al cărei demers este cercetarea cauzalităţii ; şi prin acest lucru, valoarea operei se confundă cu o importanţă materială, cvasi-măsurabilă, a cărei apreciere este sustrasă arbitrarului judecăţii : productivitatea este un *fapt*. Restituită veritabilei sale dimensiuni — viitorul — istoricitatea unui fapt n-ar putea apărea în acelaşi moment : primul puci nazist de la München părea un eveniment neînsemnat, 6 februarie 1934 o nouă schimbare a politicii franceze, şi nu palatul solemn al Societăţii Naţiunilor din Geneva dă simbolul său lumii imediat după război, ci maşina blindată cu care merge Lenin în ziua sosirii sale la Petrograd. Aşa e şi cu operele de artă ; nu putem aprecia operele contemporane pentru că ignorăm posteritatea lor. Cine putea şti în 1857 valoarea acelui in-12 de 256 de pagini pe care Charles Baudelaire îl publică la Poulet-Malassis ? Cînd Hugo vorbeşte despre „un fior nou", e o formulă de politeţe : şi nici o ruşine nu acoperă criticii vremii pentru că n-au văzut ceea ce era invizibil atunci. Valoarea lui Baudelaire nu e altceva decît importanţa sa, iar importanţa sa, nimic altceva decît acţiunea sa : istoria literaturii franceze îi acordă un loc mare pentru că sonetul *Corespondenţe* conţine simbolismul, *Imagini pariziene* realismul, pentru că Moréas va saluta în el pe „veritabilul precursor", iar Rimbaud — pe „un adevărat Dumnezeu". Nerval se detaşează acum de romanticii minori cu care a fost confundat pentru că simbolismul şi suprarealismul vin din *Himere :* Gautier păleşte, unii duc la Parnas, alţii la nimic. Şcoala

romană nu mai interesează decît pe curioşii de la marginea literaturii, pentru că drumul deschis de Moréas a fost părăsit. În anul în care cad *Les Burgraves (Burgravii)* triumfă Ponsard şi Scribe. Să-i uităm : căci unde este posteritatea tragediei *Lucreţia ? Les Trophées (Trofeele)* n-au dat nimic ; *Un Anotimp în infern* dă o jumătate de secol de poezie, *Cîntecele lui Maldoror* — suprarealismul... Grandoarea lui Manet, lui Cézanne, lui Goya vine din noua eră picturală a cărei lege o instaurează ei.

Fără îndoială... Dar criteriul productivităţii, cînd permite istoricului să opună o judecată de fapt la o judecată de valoare, este un criteriu iluzoriu. Şi dacă e vorba de o judecată de valoare, aceasta nu vine de la sine.

Într-o pagină din *Jurnalul* său, André Gide pune în discuţie perspectiva care ne preocupă. În legătură cu Boylesve, Gide constată că acesta provine din partea mai slabă o operei lui Balzac, şi adaugă :

„Este interesant, în general, de constatat că descendenţa marilor oameni este întotdeauna îndoielnică şi, ca să zic aşa, *oblică,* că discipolul nu se va inspira şi nu va imita niciodată capodopera desăvîrşită sau, mai bine zis, partea cea mai desăvîrşită a fiecărei opere, ci, dimpotrivă, defectul ; tot aşa cum, în natură, proliferarea parazitară se dezvoltă la umbră, nu la soare. În orice operă de artă, defectul, slăbiciunea este subordonată desăvîrşitului ; discipolul va relua nedesăvîrşitul pentru că acesta este singurul pe care poate spera să-l ducă mai departe... Astfel discipolii lui Baudelaire au luat din *Florile Răului* macabrul, straniul... (vezi Rollinat) şi niciodată acea perfecţiune care este de cel mai înalt preţ. Tot aşa şi pentru Michelangelo etc. Rareori un artist, oricît de mare ar fi, împinge la perfecţiune toate părţile din el însuşi ; şi cînd acest lucru se întîmplă (Goethe, Racine, Poussin), se poate spune că nu mai are continuatori, întrucît a închis toate drumurile."

Gide n-are dreptate ? Se pare, într-adevăr, că scriitorii nu acţionează decît prin partea cea mai exterioară, cea mai superficială a operei lor. Imitaţia presupune imitabilul, iar imitabilul se opune celei mai înalte calităţi. Criteriului istoric al productivităţii nu se cuvine să-i opunem o estetică antiistorică a inimitabilului ? Imitaţia, salvarea şcolilor este flagelul artei, spunea Hugo. Frumosul nu e sterilul : „...dacă frumuseţea n-ar fi moartea ?" Marele Shakespeare e cel care nu are urmaş, nu cel care acţionează asupra dramei romantice ; marele Hugo nu e cel pe care-l regăsim în Sully Prudhomme, ci acela pe care nu-l descoperim decît în el însuşi ; ce adaugă Rollinat lui Baudelaire, Pradon, Lemercier şi Ponsard lui Racine ? O operă este cu atît mai mult inimitabilă (neproductivă) cu cît este mai mare. *Les Pauvres gens (Oameni sărmani)* a suscitat mai mulţi imitatori decît *Le Satyre (Satirul) ;* stilul din *La Nouvelle Héloïse (Noua Eloiză)* a acţionat mai mult decît cel din *Rêveries (Visări) ;* tonul din *Martyrs (Martirii)* mai mult decît cel din *Mémoires d'Outre-Tombe (Amintiri de dincolo de mormînt).* Posteritatea *Învierii* este mai vizibilă decît cea a romanului *Război şi Pace ;* Maupassant a avut mai multă influenţă decît Balzac ; Cocteau, mai multă influenţă decît Saint-John Perse. Turner şi Constable sînt mult mai „productivi" decît Vermeer sau Watteau ; Monet mai mult decît Renoir. Nici Ingres, nici Delacroix, nici Géricault n-au avut urmaşi. Ce adaugă Signac lui Seurat, Cros lui Signac ? Faptul că Sérusier l-a stimulat pe Gauguin nu-l împiedică să fie un pictor mediocru. Solitudinea lui Rouault nu-i diminuează geniul, după cum mulţimea de epigoni nu adaugă nimic geniului lui Picasso (mai curînd ar face vizibilă partea lui vulnerabilă). Faptul că Barrès l-a influenţat pe Montherlant nu-l împiedică să fie un scriitor mai mic decît Proust, căruia i se caută în zadar succesori. Faptul că Moréas salută în Baudelaire pe „adevăratul precursor" nu face geniul lui Baudelaire — iar Poe rămîne un poet destul de limitat deşi Baudelaire şi Mallarmé au crezut că îi datorează o parte din inspiraţia lor.

Geniul poate fi fără discipoli, iar mediocritatea poate avea posteritatea ei. Dar, textul lui Gide dă un sens prea precis ideii de influenţă. Productivitatea nu înseamnă a suscita epigoni : ci faptul de a orienta, într-un mod imperios şi difuz, literatura care vine. Scriitorul productiv nu e cel care se oferă imitaţiei : este cel care deschide ecluzele, care ajută viitorul să capete formă. Fecunditatea lui Rimbaud nu este în imitatorii care, de cincizeci de ani, umplu sumarele revistelor confidenţiale de „avangardă". Există ea în Claudel ? Mai puţin încă decît în acel cer nou pe care l-a luminat. Fecunditatea lui Baudelaire nu e maniera sa, ci revoluţia sa ; faptul că nimic din ceea ce contează în poezia europeană nu se scrie după *Florile Răului* ca înainte de ele. Nici posteritatea lui Hugo nu se numeşte Eugène Manuel sau Sully Prudhomme, nici cea a lui Mallarmé nu se numeşte René Ghil, nici cea a lui Joyce nu se numeşte Samuel Beckett : adevărata lor posteritate o constituie porţile pe care le închid peste trecut, cele pe care le deschid, confuz, spre viitor. Este adevărat că, departe de a adăuga ceva gloriei lui Apollinaire, epigonii săi îl pun mai curînd într-o lumină inseparabilă de freamătul său de izvoare, şi că a avut dreptate să spună cu mîndrie : „Îmi semăn cîntecele ca pe grăunţe". Marile opere transformă mediul în care se nasc, ca zorile stranii ale unei zile niciodată văzute.

Dar a recunoaşte că o asemenea fecunditate nu poate aparţine decît marilor opere, nu înseamnă a vedea în ea un fel de criteriu material al valorii, care ar dispensa de perspectiva judecăţii. Deşi este istoria acesteia, productivitatea nu este un fapt care s-ar izola de el însuşi şi ni s-ar impune ca obiectul unei cunoaşteri — ca un lucru, ca un eveniment. Fără îndoială, acţiunea operelor unele asupra altora este un fapt material pe care cunoaşterea istorică îl poate repera fără a se îndepărta de atitudinea sa obiectivă : dar atunci scriitor productiv devine acela, oricare ar fi el, care a avut imitatori şi continuatori, oricare ar fi fost aceştia. Marmontel la fel ca Laclos, Paul de Kock la fel ca Balzac, Ponson du Terrail la fel ca Dostoievski. E adevărat că *Trofeele* n-au exercitat nici o influenţă, în timp ce un *Anotimp în infern* a exercitat una ? Ceea ce este adevărat, este faptul că un *Anotimp în infern* n-a avut aceeaşi acţiune ca şi *Trofeele,* n-a acţionat *asupra aceleiaşi literaturi.* Romantismul lui Moréas acţionează, dar asupra lui Maurras şi Pierre Camo ; Apollinaire acţionează asupra lui Max Jacob, asupra suprarealismului. Acţiunea pe care ne simţim îndreptăţiţi s-o reţinem nu este un simplu eveniment material : ea nu apare decît la nivelul unei judecăţi ; importanţa sa este garantată în funcţie de o anumită definiţie a literaturii văzută în calitatea şi în viitorul ei. Există o fecunditate pe care o reţinem ca valoare ; o alta pe care o neglijăm pentru că este doar o acţiune. E limpede că productivitatea nu este un fapt, ci o judecată.

Conştientă că este o estetică — o decizie a gustului — teoria productivităţii este oare decisivă ? Nici măcar. Adevărata fecunditate nu aparţine decît marilor opere : dar există opere mari fără fecunditate. Vom opune operele de contracurent celor pe care le duce mişcarea de ansamblu a literaturii ? Nicidecum. O literatură este în fiecare clipă ceea ce poate fi : conformitatea la tendinţele unei epoci a artei nu e o complezenţă, ci forma însăşi a vieţii. (Este adevărat că opera romantică trebuie să fie „cît se poate de romantică" etc.). Dar dacă mişcările reacţionare sînt întotdeauna derizorii, există o solitudine a geniului. Grandoarea unei opere nu este întotdeauna legată de acordul ei cu valorile epocii, ba chiar cu cele ale viitorului. *Florile Răului* apasă asupra poeziei moderne infinit mai mult decît *Les Contemplations (Contemplaţiile)* : este oare evident că Baudelaire este un poet mai mare decît Hugo ? Influenţa lui Claudel este nulă pe lîngă acţiunea unui Cendrars sau a unui Reverdy : orice părere am avea despre ultimii doi, nu putem să nu recunoaştem în Claudel un poet mai mare decît ei. Giono nu influenţează, nu va influenţa : el este astăzi unul din cei mai mari scriitori ai noştri. Există opere mai mult importante decît geniale, iar opera genială poate să nu aibă altă importanţă decît ge-

niul ei. Este adevărat că în perioadele în care literatura rupe cu trecutul ei şi caută orientări noi, se stabileşte o coincidenţă între geniu şi însăşi puterea de a orienta. Din 1860, marile nume ale literaturii sînt cele ale „influenţatorilor" : Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Laforgue, Lautréamont, Apollinaire, Ştefan George, Eliot, Henry Jammes, Virginia Woolf, James Joyce, Kafka, Faulkner... (Dar Verlaine ? Dar Proust ?). Nu se petrece acelaşi lucru cînd literatura, instalată în cadre fixe de expresie, caută perfecţiunea, nu surpriza — desăvîrşirea, nu noutatea. Cine duce o tradiţie pe culmile ei lasă o operă mare, în locul unei posterităţi : ceva se sfîrşeşte cu Poussin ca şi cu Racine. Alţii, în sfîrşit, desăvîrşesc în acelaşi timp în care inaugurează, închid căile deschizîndu-le. Mallarmé, Joyce, Picasso împing la limită formele pe care le inventează, distrug podurile în urma lor : există un şoc de uşă trîntită în opera lor, în timp ce în opera lui Henry James, Baudelaire, Cézanne există un zgomot de uşă bătînd în vîntul viitorului. Opera clasică, ultim moment al unei tradiţii coapte îndelung şi cu răbdare, se aseamănă cu opera-limită care vrea să oprească literatura la ea însăşi : atît una, cît şi cealaltă sînt fără viitor. Fecunditatea unei opere presupune întîlnirea unei anumite stări dezorientate a literaturii şi a unei bogăţii interne marcate de o oarecare imperfecţiune : ea trebuie să deschidă spaţii noi şi să nu le acopere complet, să orienteze şi în acelaşi timp să lase de lucru şi altora...

Geniul uneori stimulează, alteori descurajează. Calitatea operei, legată de structurile ei, contează mai mult decît acţiunea sa. Valorile „verticale" ale calităţii nu trebuie să fie neglijate în favoarea valorilor „orizontale" ale productivităţii istorice.

*

Istoria admite că valoarea unei opere poate fi în altă parte decît în acţiunea sa asupra altor opere : în prezenţa sa permanentă, în supravieţuirea sa istorică — în *durata* sa. Dar această durată, după părerea istoricului, nu este

rodul unei judecăţi de valoare nesigure : el o concepe ca pe o realitate tangibilă, indubitabilă, ca un *lucru* care apasă judecata noastră. Opoziţia dintre durată şi judecată este, pentru istoric, fundamentală ; în numele aceluiaşi principiu, el desemnează durata unei opere ca semn al valorii sale şi refuză judecăţii dreptul de a se pronunţa asupra artei care este pe cale să se facă.

E limpede că o astfel de perspectivă este intolerabilă : ea este o iluzie a obiectivităţii. Ce este această istoricitate care ar da valorii un fel de greutate materială, care ar face din ea un fel de concreţiune care, odată formată, nu s-ar mai putea desface ? Ce este acest bloc pe care-l adună timpul şi pe care nimic nu-l mai poate dezagrega ? Nu istoria face judecata : judecata face istoria.

Ce este acest criteriu al duratei istorice ? Pur şi simplu criteriul consimţămîntului universal menţinut de-a lungul timpului. Perfecţiunea lui Homer este fondată „pe consimţămîntul mai multor secole". „Spun aprobarea mai multor secole, căci timpul şi consimţămîntul general al oamenilor consacră producţiile noastre". Dar La Motte replică, victorios, doamnei Dacier : „Să ni se arate precis cîte secole trebuie pentru a lua oamenilor libertatea de a-şi face o părere despre o operă a spiritului... Ne putem pronunţa asupra lucrărilor spiritului din toate timpurile". În ciuda consacrării de atîtea secole, Homer nu e întocmai acelaşi după ce Chateaubriand a preferat *Biblia* în locul lui...

Ceea ce istoricul ia drept realitate de fapt, independentă de judecăţile noastre, izvor al judecăţilor noastre (şi pe care el o transpune în termeni care toţi tind să opună obiectivitatea unui lucru la inconsistenţa unei aprecieri : importanţă, valoare reprezentativă, productivitate, durată...) nu e nimic altceva decît consecinţa judecăţilor. La izvorul istoricităţii, există decizii libere, vii, ale conştiinţei estetice ; iar istoricitatea nu se menţine decît dacă asemenea decizii sînt constant reasumate. Aşa cum productivitatea nu este o cauzalitate mecanică, o succesiune de evenimente, nici durata unei opere nu este o prezenţă obiec-

tivă impunîndu-se de-a lungul epocilor ca vederea astrelor pe cer. Nici o realitate istorică nu ne scuteşte de datoria şi de riscul de a judeca.

Fără îndoială, deciziile conştiinţei estetice aparţin istoriei. Întrucît istoria conţine totul — şi chiar gîndirea noastră despre etern, — ea este sigură că nu va fi învinsă niciodată : dezbaterea poate părea fără obiect. Dar dacă istoria nu are limite, are totuşi o natură : ea conţine totul, dar se pune problema să ştim dacă, printre ceea ce conţine, nu se află şi forţele care o creează. „Oamenii îşi fac propria lor istorie, dar nu o fac în mod liber" : aici e întreaga problemă, totuşi. Mai nimerit e să spunem că libertatea omului este istorică, dar că ea face istoricitatea : judecăţile estetice sînt în istorie : dar ele nu sînt în istorie decît pentru că ele o fac.

Istoricul visează în mod confuz istoria ca pe un lucru exterior libertăţii umane, creîndu-se încetul cu încetul în afara ei şi determinînd-o : istoria nu e în aceste condiţii decît greutatea materială a trecutului asupra prezentului. Marea operă îi apare ca un bloc indestructibil, rostogolindu-se spre noi din timpuri îndepărtate şi format din tot ceea ce a luat cu el străbătînd secolele. Dar valoarea operei nu este pămîntul pe care l-a adunat, această concreţiune al cărei nucleu este, această solidificare pe care i-o dă durata : ea este raportul dintre structurile ei şi o judecată. Diallogul operei şi al conştiinţei estetice este în istorie. Dar el o constituie : nu îi este supus.

Istoria în care se situează operele de artă este contrariul istoriei istoricilor. Ea este viaţa însăşi a unei conştiinţe estetice libere, şi nu greutatea materială a unui trecut în care am vedea o realitate transcendentă la judecată. Istoria artei este formată din decizia criticilor, fie ei chiar contemporanii operei : şi ea este o repunere în discuţie permanentă, jocul resurecţiilor şi al eclipselor, al luminilor şi al umbrelor pe care viaţa le proiectează la fiecare pas asupra trecutului.

Dacă judecata mai tîrzie este posibilă, de ce să considerăm imposibilă judecata imediată ? Sau judecata este

imposibilă, şi atunci autoritatea operei este o realitate materială ce se formează de-a lungul istoriei : dar noi am văzut că această autoritate este o judecată. Sau, orice autoritate, orice valoare este o judecată — şi putem judeca în imediat de vreme ce putem judeca mai tîrziu. Din 1857 pînă în 1952, *Florile Răului* rămîn *Florile Răului :* ceea ce se iveşte este posteritatea şi fecunditatea lui Baudelaire. Dar a recunoaşte grandoarea lui Baudelaire este altceva decît a constata strălucirea lui. E adevărat că perspectiva noastră nu mai e aceeaşi : nimeni nu putea să citească *Florile Răului* în 1857 aşa cum le citim în 1952, dar lectura lui Sainte-Beuve nu era singura lectură posibilă — şi n-a fost singura lectură reală (presupunînd că „fiorul nou" a fost, sub pana lui Hugo, o formulă de politeţe, ea este, în mod straniu, exactă). Balzac nu vedea *Mănăstirea din Parma* aşa cum o vedem noi : el o vedea totuşi ca pe o capodoperă. Nietzsche în faţa lui Dostoievski, Taine în faţa lui Nietzsche n-au aşteptat consacrarea istorică. În faţa lui Proust, Gide s-a înşelat (îl citise oare ?), nu Jacques Rivière : iar în faţa lui Conrad sau Henri Michaux Gide nu s-a înşelat. Cînd Cézanne sau Renoir pictau primele lor tablouri, nici Albert Wolff, nici Camille Mauclair nu le vedeau ; ele nu erau invizibile, întrucît, înainte să fie primite la muzeul Luvru, Félix Fénéon şi Ambroise Vollard nu s-au înşelat asupra lor. În faţa artei noi, Bonnat este orb la Paris, ca Werner la Berlin : dar Hugo von Tschudi, la Berlin, Gustave Caillebotte în Franţa nu aşteaptă istoria pentru a-şi face colecţia. Cel care, refuzînd să se pronunţe imediat, aşteaptă verdictul istoriei nu descalifică judecata : el descalifică singura lui judecată, şi deleagă pe alţii să judece, pe alţii mai subtili şi mai bine informaţi. Cînd Anatole France, după ce a rîs de Mallarmé, îşi recunoaşte — de altfel agravînd-o — greşeala („Greşeala mea a fost de a fi încercat să înţeleg ; trebuie să şi simţi"), el crede poate că se pleacă în faţa verdictului istoriei : el justifică pe admiratorii din 1870. Cînd cutare critic de astăzi, după ce a ignorat suprarealismul sau a repetat în legătură cu el platitudinile

lui Clément Vautel, îl analizează cu consideraţie, el se scuză gîndindu-se, poate, că a aşteptat judecata istoriei : el a aşteptat doar ca alţii să judece în locul lui, şi repetă părerile lor (nici Edmond Jaloux, nici Jean Paulhan, nici Marcel Arland, nici Albert Béguin, nici Marcel Raymond n-au aşteptat ca suprarealismul să intre în istorie). Faptul că nimeni nu se mai îndoieşte de Claudel (în afară de ireductibilul domn Benda) înseamnă fără îndoială că el este de la Academia Franceză : dar revistele care l-au publicat în 1895 n-aşteptau această consacrare ; nici Jean Paulhan, publicînd primele texte ale lui Henri Michaux, n-a aşteptat ca alţii să-i găsească gloria suficient de „făcută" pentru a se ocupa de ea.

E posibil să judeci în imediat, să vezi îndată nu toată valoarea unei opere (această valoare se îmbogăţeşte, se metamorfozează, se descoperă în timp), ci că există o valoare a operei. Lista capodoperelor înainte nerecunoscute este oare mult mai lungă decît cea a capodoperelor recunoscute de la început ? Mă îndoiesc. Nici *Cid*-ul, nici *Berenice*, nici *Candid*, nici *L'Esprit des Lois (Spiritul legilor)*, nici *Meditaţiile*, nici *Les Voix intérieures (Vocile interioare)* n-au fost ignorate — nici *Moş Goriot* sau *À la Recherche du temps perdu (În căutarea timpului pierdut)*. Fără îndoială e mult mai greu de judecat imediat. Înseamnă că judeci singur sau aproape singur : dar dacă judecata trebuie să se sprijine pe alte judecăţi nu înseamnă că este imposibil de judecat. Înseamnă, de asemenea, că, obsedată de necesitatea deciziei, conştiinţa estetică este mai puţin liberă şi lucidă decît în faţa operei consacrate : vedem mai bine, vedem mai multe lucruri în opera deja judecată. (Să fim de acord cu Alain că pînzele din muzeu se văd mai bine decît pînzele din salon : nu că nu le putem judeca pe cele din salon). Pe de altă parte, judecata imediată are dificultăţile ei particulare. Adesea foarte puternic legată de actualitate, ea riscă să valorizeze calităţi secundare, tendinţe momentane (Julien Gracq a denunţat sever inflaţia criticii contemporane). Primii cititori ai romanelor *Astreea* şi *Noua Eloiză* le-au acordat, desigur, o

importanţă excesivă : pentru mulţi, astăzi, nu există nimic înaintea suprarealismului, nimic în afara literaturii din *Temps modernes*, unde publică ei etc. Invers, judecata imediată tinde uneori să devalorizeze contemporanul, pentru că ea este contemporană : supunerea faţă de modelele vechi, teama de risc se unesc, ca la Sainte-Beuve, cu o repulsie invincibilă faţă de apropierea geniului [1]. A judeca pe viu este un lucru greu ; dar, în fiecare clipă, judecăm pe viu.

Nici o operă nu este mută înainte ca istoria să-i dea o voce, chiar dacă această voce nu e cea dintîi pe care noi o auzim. Nici o operă nu este intangibilă, chiar după ce istoria i-a dat formă. Istoria determină judecata noastră în aceeaşi măsură în care o creează. Opera este recunoscută întotdeauna în prezent. Oare noi admirăm perenitatea ei astăzi în capodoperă ? E lucrul prin care ea este capodoperă. Iar noi ne putem îndoi că este : istoria, care face ca operele să nu poată fi uitate, nu se împotriveşte ca ele să fie recuzate într-o zi. Faptul că Voiture şi Béranger au fost consideraţi de epoca lor mari poeţi, că Parny a avut mai mulţi imitatori decît Racine, nu cîntăreşte greu în faţa lecturii noastre din opera lor : faptul că Homer a traversat secolele nu ne împiedică să preferăm *Iliadei* un fragment din Heraclit. Judecata ne dă toată îndrăzneala noastră împotriva trecutului, întrucît opera n-a

[1] Dacă Euripide şi Sofocle, dacă Virgiliu şi divinul Homer însuşi ar reveni pe lume, nu zic cu spiritul timpului lor, căci el n-ar fi suficient astăzi pentru noi, ci cu aceeaşi capacitate a spiritului pe care o aveau, exact cu acelaşi creier care s-ar umple cu ideile epocii noastre ; dacă, fără a ne preveni de ceea ce au fost, ar deveni contemporanii noştri, în speranţa de a ne mai fermeca şi de a ne mai încînta, consacrîndu-se aceluiaşi gen de creaţie căruia i s-au consacrat odinioară, ar fi foarte încurcaţi văzînd că ar trebui să se umilească în faţa a ceea ce au fost : că nu ar putea să mai intre în comparaţie cu ei înşişi, indiferent de perfecţiunea spiritului la care ei s-ar ridica ; foarte încurcaţi pomenindu-se simpli Moderni aparent buni sau excelenţi, dar totuşi poeţi mediocri pe lîngă Euripide, Sofocle, Virgiliu şi Homer de altădată"... Marivaux, 1755.

depins niciodată decît de dialogul ei cu conştiinţa estetică vie, de care nici o istorie nu ne poate deposeda.

Libertatea pe care o îndreptăm împotriva trecutului nu va fi revendicată de viitor împotriva noastră ? Desigur. Omul poate desface ceea ce a făcut. Acest soclu pe care ridicăm statuile noastre nu este dintr-o marmoră pe care viitorul să ne-o poată distruge : nu este roca unei istorii mai puternice decît omul, ci argila pe care admiraţia noastră a adunat-o. Abia s-a desprins de autoritatea tradiţiei, că omul resimte ameninţate valorile pe care i le opune : a concepe istoria nu ca pe o moştenire constant menţinută şi îmbogăţită, ci drept neîncetata metamorfoză a ceea ce a fost prin ceea ce devine [1], ne farmecă destul de repede exaltarea cu care prima clipă ne-a înarmat. Ne hotărîm atunci să iubim şi să scriem în şi pentru prezent : „Scriem pentru contemporanii noştri, nu vrem să privim lumea noastră cu ochii viitorului... ci cu ochii noştri de carne, cu adevăraţii noştri ochi pieritori. Nu dorim să cîştigăm procesul nostru prin apel şi n-avem ce să facem cu o reabilitare postumă : aici chiar şi în timpul vieţii noastre se cîştigă şi se pierd procesele [2]". *A scrie pentru epoca ta* nu e cu putinţă fără o oarecare renunţare şi o oarecare amărăciune. Şi totuşi, ameninţarea nu e tot una cu indiferenţa. Chiar dacă viitorul nu va iubi ceea ce iubim noi, faptul acesta nu ne împiedică să iubim. Supunerea istoriei la neîncetata punere în discuţie a conştiinţei ne eliberează de trecut într-o mult mai mare măsură decît ne paralizează în faţa viitorului : trebuie să simţim, prezentul nostru ca viitorul trecutului şi nu ca trecutul viitorului. Rectificarea pe care o facem trecutului trebuie să

[1] „Ştiinţa istorică nu se dezvoltă, ca ştiinţele naturii, după un ritm de acumulare şi de progres... (ci) fiecare societate îşi rescrie istoria pentru că se alege, îşi recreează trecutul". Ceea ce valorează pentru istorie drept cunoaştere valorează pentru istorie drept eveniment, căci : „Omul nu este numai în istorie, ci poartă în el istoria pe care o explorează" (Raymond Aron : *Introduction à la Philosophie de l'Histoire (Introducere în filozofia istoriei)*, pp. 10—11.)

[2] Jean-Paul Sartre.

ne invite la prudenţă ; ştim că nici Voiture, nici Béranger nu sînt poeţi mari ; să ne temem deci să mai descoperim alţi Voiture şi alţi Béranger. Critica, spune Baudelaire, trebuie să fie „parţială, pasionată, politică", şi adaugă : „făcută dintr-un punct de vedere exclusiv, dar din punctul de vedere care deschide cele mai multe orizonturi". Greşelile şi îngustimile trecutului ne obligă să apreciem opera cu mai mult calm şi cu mai multă exigenţă. Dar metamorfozele sale nu pot debilita ceea ce noi sîntem siguri că ne place. Pentru că noi le ştim inevitabile. Şi mai ales pentru că le ştim limitate. Marile opere se transformă, se luminează, se întunecă : nu se sting niciodată de tot. Din vremuri îndepărtate, zeii cei mai îndepărtaţi strălucesc încă. Epoca noastră, care este capabilă să unească în admiraţia sa operele cele mai neasemănătoare, ştie că orice calitate adevărată conservă un limbaj, dacă nu, poate, chiar pe al său. Atîta timp cît oamenii vor căuta în artă arta însăşi, sîntem asiguraţi că n-am iubit în zadar. Dacă, într-o zi, valorile noastre trebuie să dispară, înseamnă că va fi dispărut orice cultură care recunoaşte artei valoarea sa de artă. Nu o altă cultură ne ameninţă, ci o barbarie — o religie... N-are importanţă. Dacă imaginile pe care le îndrăgim trebuie să se stingă, orice s-ar întîmpla, acest lucru nu se va petrece sub ochii noştri.

*

Legătura dintre istorie şi experienţa estetică e prea fundamentală pentru a putea fi neglijată. Cunoaşterea istorică, sub forma ei obişnuită, este indispensabilă înţelegerii operei. Nu se pune problema minimalizării aportului ei. Oare istoria intervine şi în apreciere ? Am spus că judecata estetică este o judecată de cultură, nu de natură ; ea vizează opere situate în timp, şi care se referă la o intenţie datată : ea confruntă operele unele cu altele. Dar istoria experienţei estetice nu este istoria istoricilor. Nu e vorba de a situa opera cu exactitate într-o cronologie completă, în lanţul de influenţe pe care le primeşte şi de reacţii pe care le suscită etc. Căci noi ştim absolut sigur că

justeţea sentimentului estetic nu se măsoară cu o cultură astfel definită. Cei care au citit miile de romane necunoscute ale secolului al XVIII-lea nu sînt neapărat cei care înţeleg cel mai bine *Les Liaisons dangereuses (Legăturile primejdioase)* sau *Le Neveu de Rameau (Nepotul lui Rameau)* ; cei care au citit, în afara romanelor lui Balzac însuşi, toate romanele pe care el le-a citit şi toate pe care el le-a influenţat, nu sînt neapărat cei mai buni cititori ai *Comediei umane (La Comédie humaine)*. Istoria care intervine în judecata estetică este pentru cunoaşterea istorică ceea ce Plutarh este pentru antichitatea greco-romană, ceea ce sînt *Amintiri de dincolo de Mormînt* pentru viaţa lui Chateaubriand, ceea ce este lista legendară a victoriilor napoleoniene pentru existenţa, zi după zi, a acelui scund ins bolnav care nu s-a debarasat niciodată de accentul corsican. În faţa operei, n-avem de socotit cu rafturile Bibliotecii Naţionale : socotim cu Pleiadele.

Sentimentul grandorii unei opere nu e niciodată sentimentul realităţii ei istorice : e întotdeauna sentimentul raportului ei cu o conştiinţă vie. Opera nu există în istorie : ea există în lectura pe care noi i-o facem. Desigur, Corneille există în Corneille, Balzac, în Balzac. Dar grandoarea lor nu constă în importanţa lor istorică. Ea este în aclamaţia care creşte la primele reprezentaţii ale *Cid*-ului şi pe care Corneille o opune sentimentelor Academiei precum, mai tîrziu, lacrimilor tînărului Racine ; ea există în lectura lui Péguy. Tot aşa, grandoarea lui Balzac, după ce a fost în admiraţia tinerei cofetărese căreia i-a plătit prăjiturile cu exemplarul din Cooper pe care-l avea sub braţ, este în lectura lui Baudelaire, lui Hofmannsthal, lui Proust, lui Curtius, lui Alain... Istoricul crede că arta este judecată de către istorie, şi că nu ne mai rămîne decît a da socoteală despre acest lucru judecat în afara noastră. Dar consacrarea istorică nu scuteşte de un raport viu cu opera şi de *neliniştea* sa. În faţa operei, adevărata problemă nu este, admiţînd judecata faptelor, de a analiza obiectul acestei judecăţi ca pe un lucru, ci de a aduce la

lumină raportul care ne uneşte cu opera, neliniştit şi tulbure pentru că este viu. Adevărata problemă e cea a Esteticii, nu a Istoriei.

Dacă judecăţile fac istoria, ele o fac adesea la întîmplare. Descoperind prezenţa şi necesitatea judecăţii, descoperim necesitatea unei reflecţii asupra judecăţii — singura capabilă să zădărnicească, între altele, capcanele istoriei.

Dar cel care judecă şi reflectează asupra judecăţilor noastre, nu e oare Criticul ?

CAPITOLUL X

Estetica şi critica

Ce înseamnă a critica, dacă nu a te pronunţa asupra valorii operelor ?

Desigur critica nu înseamnă — cum sugerează un termen nefericit — a sublinia defectele unei opere, a o confrunta cu un model ideal care, neapărat, o depăşeşte, a o vedea, ca să zic aşa, prin sustragere : critica este „critică a calităţilor" mai mult decît „critică a defectelor". Dar fiecare îşi închipuie în mod spontan că critica vede în literatură un domeniu de valori. Nicidecum un obiect de cunoaştere istorică sau de comentariu filozofic : un obiect de judecată.

Judecata critică n-ar putea fi, bineînţeles, un fel de decret distant, care conferă sau refuză operei o valoare, nici chiar dacă criticul ar încerca aproape iluzia că el este izvorul valorii respective : orice-ar spune Hugo, doar criticul de caricatură are sentimentul că este superior operei pe care o laudă. Judecata nu este un decret, ci o recunoaştere : a critica înseamnă a recunoaşte în operă prezenţa (sau absenţa) unei valori. În *Mănăstirea din Parma,* Balzac recunoaşte prezenţa geniului romanesc ; în *Hernani,* absenţa geniului dramatic. Acesta e criticul.

Nu e oare el personajul pe care-l aşteptăm ? Oare nu într-un Triumf al Criticii se încheie acest efort mereu nefericit al conştiinţei pentru a surprinde opera în esenţa ei : valoarea ? Umbra pe care scriitorul, pînă în prezent, a reuşit să o îndepărteze nu vine oare în cele din urmă să-l întîmpine ? Ceea ce nu ne-a descoperit nici filozofia artei, nici analiza estetică a formelor, nici ştiinţa, nici

istoria, nu ne aduce oare, în modul cel mai firesc, critica ? Critica nu e oare experienţa estetică însăşi — această experienţă pe care totul o cheamă şi pe care nici o altă perspectivă nu o sesizează ?

Dar critica este la fel de dezamăgitoare ca şi celelalte perspective.

*

Critica este judecată estetică cu continuitate şi francheţe atîta timp cît dogmatismul clasic poate să se menţină : de la Chapelain la Nisard, de la d'Aubignac la La Harpe...

Există o poetică a Pleiadei aşa cum există o estetică a preţiozităţii. Ronsard, Régnier şi d'Assoucy iubesc anumite lucruri şi ştiu că le iubesc : ei judecă în consecinţă. Dar ceea ce îndrăgesc în opere este tocmai lucrul cel mai dificil de definit şi de evaluat cu precizie : o libertate, un neprevăzut, un rafinament, un secret... Ronsard nu vrea perfecţiunea, ci „magnificul". Or, o critică precisă a judecăţii presupune o perfecţiune definită, un ansamblu de reguli formulabile, o doctrină mai mult decît un sentiment al frumosului.

Clasicismul aduce această doctrină. Estetica lui Malherbe ce opune celei a lui Ronsard ca o estetică a perfecţiunii la o estetică a geniului natural : sentimentul imperios dar neformulat al frumuseţii operelor devine reprezentare şi *dovadă* intelectuală. E de ajuns să parcurgi *Comentariul asupra lui Desportes :* Malherbe ştie întotdeauna despre ce este vorba. „Cezură proastă", „*contenenţă* şi *sentinţă* rimează ca un cuptor şi o moară", „rima în mijlocul versului este viciu"... Balzac îl judecă pe Ronsard la fel de exact cum Malherbe îl judecă pe Desportes : acestei critici a Pleiadei, sensibilă la mişcarea generală a unei opere, curgerii misterioase a sevei creatoare, îi succede o critică a detaliului care fondează fiecare remarcă pe o axiomă doctrinală.

Geniul este indispensabil, admite Chapelain, dar „numai arta e aceea care poate duce producţiile umane la perfecţiune" : orice critică judiciară plasează arta deasupra

descoperirilor spontane. Vorbind cam aşa cum o va face Valéry peste trei secole [1], Scudéry scrie în 1641 că nu ştie „în ce consta lauda pe care înaintaşii socoteau că o aduc acelui pictor care, neputîndu-şi sfîrşi opera, o termina fortuit dînd cu buretele în tablou... (căci) operaţiile spiritului sînt prea importante pentru a lăsa conduita acestuia la voia întîmplării, şi mi-ar fi plăcut parcă mai mult să fiu acuzat că am greşit cu bună ştiinţă, decît că am reuşit fără să mă gîndesc".

Există reguli ale artei în funcţie de care judecăm operele. Clasicismul cunoaşte cu precizie aceste reguli : sigur de ele, el este totodată sigur că în afară de ele nu mai există nimic. Legile propriei sale creaţii par clasicismului universale şi necesare pentru că ele derivă din perfecţiunea supremă a modelelor antice, pe care o atestă suficient „consacrarea secolelor". „S-a abandonat în întregime ordinea gotică pe care barbaria a introdus-o pentru palate şi pentru temple : a fost readus doricul, ionicul, corintianul... Tot aşa n-am putea, în scris, să întîlnim perfecţiunea, şi, dacă e posibil, să-i întrecem pe înaintaşi decît imitîndu-i [2]..." Dar dacă secolul al XVII-lea se consideră continuatorul antichităţii, înseamnă că a redus antichitatea la cea pe care a ales-o : Eschil este sacrificat pentru Euripide, Homer pentru Virgiliu, Sofocle pentru Seneca — şi numim „consacrare a secolelor" gustul de descoperire care vine să se adauge unor opere smulse uitării epocilor precedente. În spatele iluziei evidenţelor absolute se ghiceşte un joc complex de păreri preconcepute şi de preferinţe : clasicismul se crede legat de unicul adevăr, nu de o alegere. Ştim ceea ce este şi ceea ce nu este literatura ; ceea ce trebuie să spunem, ceea ce trebuie să trecem sub tăcere, ceea ce trebuie să excludem ; ceea ce este şi ceea ce nu este omul ; ştim ce trebuie să placă şi cum trebuie

[1] „Mai curînd să scrii lucid ceva slab... decît să creezi într-o transă şi nefiind stăpîn pe tine însuţi o capodoperă dintre cele mai frumoase".

[2] La Bruyère.

să placă ; că trebuie să educăm, şi în ce sens ; că arta trebuie să dea nu adevărul sau posibilul, ci verosimilul ; că orice poezie „trebuie să privească particularul prin prisma universalului [1] ; că un lucru este frumos „cînd are o legătură cu propria lui natură şi cu a noastră [2] ; că tragedia trebuie să respecte unităţile şi distincţia genurilor ; dar şi în ce proporţie trebuie ea să amestece groaza şi mila... Academia desemnează defectele şi virtuţile *Cid*-ului precum Racine — valoarea propriilor sale piese : „o acţiune simplă, încărcată cu puţină materie... susţinută prin violenţa pasiunilor, frumuseţea sentimentelor şi eleganţa exprimării [3]". Oricine ştie că *Moyse Sauvé (Moise salvat)* de Saint-Amant este un eşec, *Horaţiu* sau *Andromaca* o reuşită, şi pentru ce anume. Mairet şi Chapelain ştiu, şi d'Aubignac şi Boileau ştiu — şi judecă după această ştiinţă. Pentru clasicism, există un esenţial uman care sorteşte la zădărnicie neesenţialul (visul, fantasticul, individualul), aşa cum omul sorteşte natura la zădărnicie. Menţinută în limitele precise ale funcţiei sale prin existenţa autorităţilor asupra cărora ea n-ar putea împieta (autoritatea religioasă, politică...), literatura exprimă acest esenţial după forme care garantează o definiţie imuabilă şi universală a frumuseţii.

Legat de o critică de judecată, acest dogmatism estetic supravieţuieşte operelor care l-au inspirat. El se regăseşte la Voltaire care defineşte frumosul prin „sublim şi simplu" şi care vede în *Athalie* o capodoperă a spiritului uman. El guvernează, în secolul al XIX-lea, critica tradiţionalistă a unui La Harpe, a unui Nisard... Dar, încă din secolul al XVIII-lea, cum pluralismul se substituie dogmatismului, unei critici de judecată îi succede încetul cu încetul o critică care se abţine să judece.

Pentru Corneille, deja — dar, pe vremea aceea, *numai* pentru Corneille — libertatea este mai importantă decît

[1] Chapelain.

[2] Nicole.

[3] Prefaţa la *Berenice*.

regula. „E sigur că există precepte pentru că există artă ; dar nu e sigur care sînt aceste precepte". Şi apoi : „A cunoaşte regulile, şi a şti secretul de a le adapta cu pricepere teatrului nostru, acestea sînt două ştiinţe foarte diferite". Fraze capitale care, legînd frumuseţea de imprevizibila creaţie a geniului, au prin ce deruta orice critică a judecăţii.

Frumuseţii clasice, unice şi suverane, secolul al XVIII-lea îi opune deodată diversitatea stilurilor în timp şi în spaţiu, originalitatea geniului şi individualitatea gustului. Forţă inepuizabilă, fecunditate infinită, Natura — care se numeşte şi geniul uman — suscită o mulţime de forme care nu se lasă reduse. Atestat de sentiment, frumosul devine ceea ce-mi place şi ceea ce place oamenilor dintr-o anumită epocă : modernul. Definiţiilor clasice reluate de către Voltaire se opun cele ale lui Diderot, ale abatelui Trublet : „forţa şi abundenţa, nu ştiu ce severitate, neregularitatea, sublimul, pateticul"..., „frumosul cel mai frumos... e frumosul cel mai neobişnuit, cel mai nou, cel care se aseamănă cel mai puţin cu frumosul pe care-l cunoaştem". Arta a fost preferată geniului : geniul este preferat gustului. Clasica critică a judecăţii poate evalua partea gustului, dar această parte este neînsemnată : „interesul, mişcarea, emoţia — gustul pentru ele îşi este adesea sieşi duşman"... spune Doamna de Staël.

Criteriile clasice de apreciere cad, cu romantismul, în totală desuetudine : imitarea modelelor vechi, separarea genurilor, supunerea tragediei şi prozodiei la reguli şi la forme fixe, privilegiul universalului şi al umanului, al raţionalului şi al verosimilului... Romantismul opune ordinei clasice a esenţei dezordinea nelimitată a existenţei : direcţiile lui sînt atît de diverse şi de contradictorii încît eşti tentat să vezi în el mai puţin o ordine pe care o definesc şi pe care o limitează anumite forme şi anumite valori de expresie decît ansamblul dezordonat al inspiraţiilor individuale pe care le pune de acord numai o exigenţă comună de toleranţă şi de sinceritate. Pentru Schlegel, romantismul este „o apropiere continuă a lucrurilor celor

mai opuse", pentru Stendhal, el este „arta de a prezenta mulţimii operele literare care, în stadiul actual al obiceiurilor şi credinţelor lor, sînt susceptibile să-i dea cît mai multă plăcere cu putinţă", pentru Hugo el este „liberalismul în literatură". Romantismul ? Permisiunea dată fiecăruia de a fi *orice :* o artă a lui „orice este permis".

Literatura care îi urmează rupe orice legătură cu romantismul în mai multe puncte decisive, deşi preia — şi agravează — această direcţie. Nu mai există subiecte privilegiate, forme prestabilite : obsedată de o voinţă de a se deosebi care va merge pînă la a pune în discuţie propria-i existenţă, literatura modernă este aventura unei imprevizibile creaţii. Pentru Baudelaire, care crede că „definiţiile esteticii" sînt „întotdeauna în întîrziere faţă de omul universal" în căutare de o frumuseţe „multiformă şi multicoloră", frumosul devine „bizarul", neobişnuitul : el scapă „regulii şi analizei şcolii". Rimbaud pîndeşte „nemaiauzitul", Verlaine vrea „să cadă toate versurile... inclusiv ale *sale,*" Mallarmé tinde spre puritatea vocabulelor niciodată proferate, Apollinaire opune ordinei aventura, „vastele şi straniile domenii" în care ard „focuri noi", „culori nemaivăzute".

E de la sine înţeles că critica artelor plastice cunoaşte aceeaşi evoluţie. Cînd Roger de Piles, în 1676, opune pe Rubens lui Poussin, culoarea desenului, el opune geniul regulilor : afirmînd grandoarea lui Breughel (deşi este un peisagist) şi pe aceea a lui Rembrandt (în pofida ciudăţeniei sale), el distruge ierarhia genurilor şi dogmatismul clasic al gustului. Şi Wackenroder exprimă sensibilitatea romantică în întregime (şi sensibilitatea modernă) explicînd că, perfecta frumuseţe a artei ni se arată în plenitudinea ei numai cînd ochii noştri nu se întorc ca să privească în acelaşi timp o altă frumuseţe" — şi strigînd : „Frumuseţe, ce cuvînt straniu ! Trebuie să imaginăm un cuvînt nou pentru fiecare operă de artă..."

Pentru că nu există frumuseţe transcendentă operei, pentru că fiecare mare artist creează propria lui frumuseţe, fără model şi fără referinţă, pe ce s-ar sprijini deci criticul

pentru a contesta şi a judeca ? Angajată într-o creaţie de valori mereu noi, nu se poate ca arta să nu depăşească o critică condamnată să judece în funcţie de principiile stabilite. În faţa acestui univers pe care-l antrenează mişcarea unei expansiuni constante şi imprevizibile, critica renunţă la exerciţiul judecăţii.

Ce se întîmplă cu ea ? Chateaubriand i-a interzis analizarea greşelilor. Doamna de Staël o orientează spre „descrierea animată a capodoperelor" ; Hugo, cu aroganţă, îi refuză dreptul de a dojeni geniul. O critică *estetică* poate să existe în afara oricărui dogmatism : dar ea va fi comentariul operelor acceptate, nu punerea lor în discuţie. Abandonînd arta care se face, limitîndu-se la operele deja recunoscute, critica analizează valorile, dar se abţine să evalueze. „Descriere animată", parafraze „pe marginea cărţilor vechi", „aventuri ale sufletului în cadrul capodoperelor [1]", înseamnă o critică de consacrare. La care Sainte-Beuve opunea, în 1831, o critică „premergătoare" : cea „care alege, care ghiceşte, care improvizează", care „în mulţimea de candidaţi şi în tumultul din arenă" îşi denumeşte „eroii şi poeţii"... Dar — consacrare sau luptă — e vorba întotdeauna de o critică a admiraţiei, de o supunere care nu se potriveşte deloc cu ideea pe care, în mod spontan, fiecare şi-o formează despre funcţia critică.

Fiecare simte că criticul ar trebui să fie un descoperitor, nu un consacrator : nu eşti critic pentru faptul că ai analizat (fie chiar exhaustiv, admirabil) valoarea unei opere celebre. Talentul pe care-l arată Sainte-Beuve scriind despre Port-Royal, Thibaudet scriind despre Flaubert, Alain sau Curtius, despre Balzac, Gundolf despre Goethe, Bertram despre Nietzsche... depăşeşte cu mult talentul care se risipeşte în cea mai mare parte a foiletoanelor săptămînale : e vorba însă de o problemă de orientare, nu de calitate. Criticul e cel care se măsoară cu producţia epocii

[1] Anatole France.

sale, care experimentează o concepţie de ansamblu asupra literaturii într-un contact permanent cu actualitatea.

O operă critică nu este un ansamblu de monografii consacrate unor opere recunoscute : dar un critic nu este nici delegatul pentru propaganda unui partid literar în formare sau în mişcare. În prima sa perioadă, Sainte-Beuve este mai puţin un critic decît un militant romantic. Manifestele lui Moréas, lui René Ghil sau Zola nu sînt texte critice : şi nimeni nu va confunda prefeţele lui André Breton cu studiile lui Jacques Rivière. Desigur, aşa cum a afirmat Baudelaire, „pentru a fi dreaptă, adică pentru a avea dreptul de a exista, critica trebuie să fie parţială, pasionată, politică" ; dar el adaugă : „făcută din punctul de vedere care deschide cele mai multe orizonturi". Un sentiment comprehensiv al literaturii ca ansamblu, ca totalitate este necesar criticului : există o dreptate pe care creatorul n-o poate face, dar pe care criticul nu o poate ignora.

Conştient de datoria de a judeca, dar conştient că faptul de a judeca în funcţie de reguli precise condamnă la greşeli constante, conştient de asemenea de insuficienţa unei critici de consacrare şi a unei critici de propagandă, conştient de frivolitatea impresionismului, ce o să facă criticul ? O să încerce să descopere o perspectivă serioasă, satisfăcătoare asupra artei, *care să nu mai fie o perspectivă estetică de judecată.* Naşterea unei critici istorice, psihologice, filozofice nu e decît consecinţa neputinţei care atinge orice critică de judecată.

Atunci Sainte-Beuve descoperă secretele biografice şi familiile de spirite, Taine, condiţionarea, Brunetière, evoluţia istorică a genurilor, Faguet, ideile şi virtuţile, Thibaudet, cartografia literară şi jocul generaţiilor, Du Bos, gradele ascezei spirituale... Psihanaliştii ne invită să vedem în literatură o formă a visului...

*

Să aruncăm o privire asupra criticii contemporane, în Franţa. Impresionismul apare rar : criticul vrea nu atît să

se arate, cît să arate. Cîţiva filologi ; cîţiva istorici. Aproape toţi sînt filozofi.

Încă de prin 1925, se vorbea despre „mesajul" operelor. Critica actuală este înainte de toate sensibilă la conţinutul lor : în orice caz, ea crede că funcţia ei este de a elucida acest conţinut.

În *Qu'est ce que la Littérature ? (Ce este literatura ?)* Sartre declară că opera în proză este în esenţă conţinutul pe care ea vrea să-l comunice. (El pretinde că lasă deoparte cazul poeziei — ca şi al picturii — dar nu e sigur de acest lucru : studiul său despre *Baudelaire* ne spune cine a fost Baudelaire, dar uită că este autorul volumului *Florile Răului).* Prozatorul scrie pentru a spune ceva : criticul trebuie să explice ceea ce a vrut să spună şi ceea ce spune prozatorul, şi va judeca opera în funcţie de valoarea sa filozofică şi morală. „Prozatorul este un om care a ales un anumit mod de acţiune secundară pe care am putea-o numi acţiune prin dezvăluire. E deci legitim să-i punem această întrebare secundară : ce aspect din lume vrei să dezvălui, ce schimbare vrei să aduci lumii prin această dezvăluire ? Scriitorul «angajat» ştie că cuvîntul e acţiune : el ştie că a dezvălui înseamnă a schimba şi că nu poţi dezvălui decît dacă ai intenţia să schimbi". Opera este o cunoaştere şi, în plus, o acţiune : o vom interoga din această dublă perspectivă. Exprimă ea o concepţie exactă a omului şi a lumii ? Militează ea oare pentru libertatea umană ? Mauriac nu este un mare romancier pentru că omul, care este liber în viaţă, nu e liber în opera sa ; Flaubert nu e un scriitor mare pentru că a rămas rece în faţa represiunii Comunei...

Astfel Charles Du Bos îi reproşează lui Goethe faptul că a cunoscut spiritul, dar a ignorat sufletul, lui Thomas Hardy faptul că a cunoscut atemporalul, nu eternul. Balzac este mai mare decît Flaubert, decît Maupassant sau Stendhal pentru că opera lui se deschide spre orizonturi metafizice pe care ceilalţi le ignoră [1]. „Marea tradiţie" a

[1] Albert Béguin.

romancierilor englezi e aceea a unei viziuni constructive a omului : Jane Austen, George Eliot, Henry James, Conrad [1]. Pentru Conrad ar fi de ajuns ca Bourget să aibe o viziune la fel de justă despre temporalitate ca Faulkner pentru a fi egalul lui [2] ; pentru Claude-Edmonde Magny e zadarnic să ne întrebăm dacă Flaubert scrie bine sau prost, dar putem judeca operele după coerenţa lor internă şi după calităţile universului lor spiritual [3]. Un mare poet comunist alcătuind *Première anthologie vivante de la Poésie du passé (Prima antologie vie a Poeziei trecutului),* îl exclude pe La Fontaine pentru că „pledează, în fabulele sale, pentru dreptul celui mai puternic", dar nu-l uită pe Jean de l'Espine du Pont-Alletz, „mare poet realist, social şi revoluţionar [4]". (Sau în antologiile poeziei germane puteam vedea odinioară pe Baldur von Schirach înlocuindu-l pe Heinrich Heine...)

Cu autoritate şi profunzime, Maurice Blanchot a precizat punctul de vedere al unei critici filozofice. Criticul nu e acela care se pronunţă asupra valorii unei opere şi care o explică, ci acela care-i arată sensul : e vorba de o trecere de la concret la abstract, de la dinamic la static, de o explicaţie care fixează şi, poate, care aprofundează. „Suspendînd mişcarea prin care dă sens, viaţă şi libertate unei realităţi compuse din cuvinte, criticul îi substituie noi relaţii scrise, un sistem de expresii stabile, destinate să fixeze puterea mereu în mişcare a operei într-o perspectivă în care ea se opreşte, pentru a apărea mai evidentă, mai clară, mai simplă, în acel repaus prea asemănător cu moartea [5]". Blanchot ne previne că critica sa, indiferentă la valoarea de artă a cărţilor, nu se preocupă decît de realizarea unei anumite concepţii despre limbaj şi despre literatură, analizate nu în structurile lor estetice, ci în în-

[1] M. Leavis.
[2] Jean Pouillon : *Temps et Roman (Timp şi Roman).*
[3] *Les Sandales d'Empédocle (Sandalele lui Empedocle).*
[4] Paul Eluard.
[5] *Lautréamont şi Sade.*

săşi existenţa lor : cum sînt posibile limbajul şi literatura ? „Aceste texte s-au născut, scrie el, nu din interesul purtat anumitor cărţi, ci din preocuparea profund atentă pe care o produce în mod necesar celui care scrie şi celui care citeşte faptul atît de straniu că există cărţi, şi cititori, şi scriitori." Şi el adaugă : „Cum cărţile nu sînt sustrase istoriei, această preocupare trece de preferinţă prin opere care sînt astăzi ale noastre datorită favorii timpului, însă ea însăşi nu este istorică, ea nu judecă, ea nu critică, ea nu se îngrijorează la propriu vorbind nici de estetică, nici de cultură". Se pare uneori că Blanchot pronunţă judecăţi estetice. De pildă, cînd scrie despre René Char că „una din grandorile sale, cea prin care nu are egal în această epocă, constă în faptul că poezia sa este revelaţie a poeziei, poezie a poeziei, şi, cam cum spune Heidegger despre Hölderlin, poem al esenţei poemului". Asta înseamnă că există opere mai proprii decît altele în a manifesta natura şi paradoxul literaturii, ambiguitatea unui limbaj care nu se poate realiza „decît proiectîndu-se spre un non-limbaj pe care-l reprezintă şi nu-l realizează". Operele care-l reţin pe critic sînt cele care par să coincidă cu manifestarea, cu devenirea limbajului, care nu sînt cutare povestire, cutare poem, ci povestire a povestirii, poem al poemului, limbaj al limbajului. Alegînd cărţile despre care vorbeşte, criticul, vrînd, nevrînd, impune o ierarhie pe care o putem numi estetică : dar estetica nu e aici decît consecinţa unei optici filozofice.

*

Critica nu ne-a dat acel răspuns pe care îl aşteptam de la ea cu privire la interogaţia estetică. A trece de la sisteme la critică nu înseamnă a trece de la o experienţă obiectivă la o experienţă estetică, ci de la generalităţi la analize particulare. Critica eludează în mod constant neliniştea estetică, şi o eludează luînd direcţiile de fugă pe care sistemele le adoptaseră dinainte.

Critica nu evită fără motiv funcţia sa cea mai naturală : judecata nu i-a reuşit niciodată. Critica din secolul al XIX-lea n-a fost decît o îndelungată eroare de judecată. „Au existat critici esteţi şi savanţi, scrie Jean Paulhan, moralişti şi imoralişti, voluptoşi şi nepăsători, greoi şi superficiali, solemni şi pierde-vară, profesori şi oameni de lume... Dar toţi aveau o trăsătură comună : se înşelaseră [1]". Nu există un singur mare poet, un singur pictor, un singur mare scriitor al secolului al XIX-lea care să nu fi fost condamnat la debut, şi adesea chiar la apogeu — de către cei mai buni critici. Ce contează ! El va figura în curînd în muzeul din Luxembourg, apoi în muzeul Luvru (el figurează mai întîi în colecţiile germane, elveţiene şi americane), va fi publicat în *Bibliothèque de la Pléiade* şi înscris în programul universitar. Înţelegem prudenţa actuală a criticii. O atît de constantă eroare — din partea unor inteligenţe a căror distincţie nu poate fi pusă la îndoială — dă la iveală, se pare, o imposibilitate fundamentală : a judeca înseamnă întotdeauna a contesta opera nouă (deosebită, incomparabilă), pentru că înseamnă a o vedea în funcţie de tradiţie. Contemporanii lui Hugo care nu l-au îndrăgit se aşteptau să-l regăsească pe Racine. Cînd Scherer vorbeşte despre „farsa" lui Baudelaire, înseamnă că îl compară cu Musset. Cînd Sainte-Beuve vorbeşte (sever) despre Balzac, o face în numele unui fel de clasicism virtual care guvernează felul în care romancierul trebuie să trateze „acţiunea, caracterele, stilul". Cînd Camille Mauclair îl condamnă pe Cézanne şi pe Albert Wolff Renoir, o face în numele lui Rafael şi Ingres şi, în orice caz, în numele lui Delacroix. Anatole France îl condamnă (apoi îl acceptă) pe Mallarmé, identificîndu-l cu Verlaine. Critica este întotdeauna în urma unei revoluţii a literaturii : simbolismul pe care tocmai îl asimilase o împiedică să vadă suprarealismul, aşa cum romantismul o împiedicase să vadă simbolismul : Cézanne acceptat îl supără pe Picasso. Metamorfoza artei moderne,

[1] *F. F. ou la Critique.*

trecerea de la o artă de tradiții și de reguli la o artă de invenție perpetuă (de la Retorică la Teroare) scuză poate greșelile criticii, dar o îndeamnă să renunțe la judecată.

Lucru la care se adaugă influența scriitorului. Așa cum judecata aproapelui, cînd se referă la caracterul nostru, ne pare mai întotdeauna semnul unei neînțelegeri — nu recunosc cu adevărat nici lașitatea de care sînt acuzat, nici curajul pentru care sînt lăudat — judecata criticului pare scriitorului, cel mai adesea, rezultatul unei erori. Dacă criticul deplînge faptul că o carte este plată sau prea strălucitoare, cerebrală sau superficială, imorală sau educativă, angajată sau degajată, cu un stil prea neglijent sau prea îngrijit, autorul răspunde că el a *vrut* tocmai această strălucire sau această platitudine, această inteligență sau această neînsemnătate, această angajare sau această evaziune, această spontaneitate sau aceste afectări. De-ar fi să-l credem pe autor, judecata criticului îi împrumută întotdeauna o intenție pe care n-a avut-o în realitate : eroarea pe care a denunțat-o Worringer în critica estetică a artelor non-clasice pare legea constantă a judecății. În aceeași direcție, Jean Paulhan a apreciat cu subtilitate iluziile de optică ce există în mod normal între autor și cititorul său (criticul său) : cititorul vede *pe dos,* vede drept clișeu ceea ce a fost descoperire, drept metaforă ceea ce a fost exprimare exactă, drept imagine sau limbaj ceea ce a fost gîndire. Autorul nu așteaptă de la critic să-i judece intențiile presupuse, ci să descopere și să explicitеze intențiile sale reale : iar intențiile acestea n-au de ce să fie judecate întrucît, prin definiție, ceea ce a vrut scriitorul să facă, a făcut. (De aceea André Breton amintea cu aroganță celor care, comentîndu-l pe Saint-Pol Roux, explicau ceea ce el vroise să spună : „Ceea ce poetul a vrut să spună, a spus"...). A judeca, înseamnă a păstra o anumită distanță față de operă, a o vedea ca realitate contingentă, depășită de un spațiu de posibilități care n-au fost împlinite : este inversul comprehensiunii. A înțelege înseamnă a admite necesitatea operei, înseamnă a o vedea ca realitate care exclude orice posibilitate. Scriitorul îl invită pe critic să-l înțeleagă și-i interzice să-l judece.

Totuși, în prezența unei asemenea critici, ne simțim frustrați de ceva.

*

Nu se pune problema de a nega valoarea unei critici extra-estetice. Ea este necesară și fecundă pentru același motiv pentru care sînt și sistemele pozitive cărora le corespunde. Să recunoaștem, capodoperele din ceea ce numim „critică" țin cel mai adesea de o perspectivă căreia preocuparea estetică îi este străină. Psihologice sau psihanalitice, sociologice sau filologice, filozofice sau tehniciste, istoriciste sau moralizante : trebuie să admitem toate formele, să acceptăm tot ceea ce are vreo șansă de a lumina în ochii noștri opera de artă.

E posibil ca *La vie antérieure (Viața anterioară)* să fie mărturisirea complexului filial al lui Baudelaire, La *Conscience (Conștiința)* mărturisirea complexului fratricid al lui Hugo, că Dostoievski a fost obsedat de viol ca da Vinci de vulturi, ca Tolstoi de complexul lui Narcis. Freud a reînnoit psihologia, nu estetica. Cheia *Himerelor* se află în *Cabala,* Hugo a făcut spiritism, Balzac l-a citit pe Swedenborg : toate acestea sînt certe. Rămîne de știut de ce ocultismul, care produce în general opere ilizibile, a produs aceste capodopere. Vedem atunci că ele sînt capodopere în afara ocultismului. Că *Manon Lescaut* nu e amintirea unei iubiri vechi, ci presentimentul nenorocirii pe care o promite legătura înfiripată între abatele Prévost și Lenki Eckhardt : iată ce e curios și emoționant, dar nu explică de ce aceste pagini supraviețuiesc naufragiului lucrării *Mémoires d'un homme de qualité (Memoriile unui nobil).* Fără îndoială că Flaubert și Maupassant (și Mallarmé) sînt scriitori burghezi : dar nu Marx îl judecă pe Flaubert (și nici Sartre), ci mai curînd Henry James cînd scrie (avînd sau nu dreptate) că *Educația sentimentală* este un „balon gigantic, făcut din bucăți de mătase cusute trainic și umflate cu răbdare, dar care refuză categoric să

se înalţe de la pămînt". Fără îndoială că există în opera lui Kafka — şi în opera lui Charles Morgan — un fel de itinerar spiritual : nu putem nici să-i judecăm, nici să-i caracterizăm prin aceasta. Descoperind în *Wie wenn am Feiertage* o întreagă metafizică a Sacrului şi a Cuvîntului, Heidegger lămureşte sensul imnului hölderlinian, nu valoarea sa poetică. Poate că James aparţine „marii tradiţii" a romancierilor moralişti : totuşi nu eticul face din *Ambasadorii* o carte mai importantă decît *Moara de pe Floss*. Oricît de preţioasă ar fi, critica conţinuturilor şi a împrejurimilor operei este finalmente înşelătoare întrucît ea nu poartă asupra obiectului însuşi, ci asupra obiectului acestui obiect.

Înşelătoare, se înţelege, pentru o gîndire care se defineşte prin preocupări estetice : dar de ce să considerăm opera de artă dacă excludem astfel de preocupări ? Se poate ca o psihologie, o filozofie, o concepţie a istoriei să valoreze mai mult decît o estetică. Dar de ce să frecventăm operele de artă dacă nu ne interesează mai întîi secretul lor ?

Şi nimic nu dovedeşte că interogaţia estetică e singura care nu comportă răspuns. E oare mult mai dificil a şti pentru ce, prin ce o operă acţionează asupra noastră, decît a capta miturile şi simbolurile inconştientului, decît a descoperi ordinea la care se supune haosul istoriei, decît a şti care e Binele, care este natura libertăţii noastre, cea a timpului etc. ; Dimpotrivă, dintre toate experienţele, experienţa estetică pare cea mai imediată : e vorba de a scoate la lumină un raport trăit, dialogul conştiinţei cu opera. Reflecţia asupra experienţei estetice poate să se menţină în întregime pe planul lui *Cogito* : nimic în ea nu ne constrînge să abandonăm solul ferm al certitudinii intuitive. Dacă există o experienţă metafizică, nici o experienţă nu dă întreaga măsură a unui sistem : orice filozofie se construieşte legînd din nou, printr-un act de invenţie dialectică, cîteva puncte sporadice — drumul întrerupt al intuiţiei. Experienţa, în materie estetică, ar trebui să dea, dimpotrivă, o curbă continuă. Dacă dificultatea unei estetici

este mai sensibilă decît cea a unei metafizici sau a unei teorii a istoriei, înseamnă că spiritul, într-adevăr, este mai puţin liber să vadă ceea ce-i place să vadă : reflecţia este cu atît mai anevoioasă cu cît este mai mult *ţinută* de experienţă şi cu cît experienţa este mai complexă. Dificultatea esteticii nu vine din imposibilitatea ei : ea vine din realitatea ei — din existenţa şi din complexitatea obiectului său, de care spiritul nu poate dispune după voia sa. E deosebit de cutezător să pretinzi că nu există soluţie la întrebarea : Flaubert scrie bine ? dar că există o soluţie la întrebarea : a avut dreptate Flaubert să nege orice transcendenţă spirituală ?

Citim operele pentru a le îndrăgi şi nu citim pe oricare dintre ele : nimic n-ar trebui să prevaleze asupra realităţii acestei experienţe. Nesiguranţa gustului nostru, dezacordul judecăţilor : e semnul unei probleme, nu dovada că soluţia sa este imposibilă. Nemulţumirea autorului în faţa judecăţilor criticii ? Dar pot oare eu conchide că nu exist pornind de la sentimentul (de neînţelegere) resimţit de mine în faţa judecăţii celuilalt ? Erorile secolului al XIX-lea ? Dar anumite judecăţi au devansat istoria şi nu e adevărat că toate operele mari au avut un destin de incomprehensiune.

Arta este o invenţie şi e derizoriu să judeci aventura în numele ordinei. Dar imposibilitatea unei critici dogmatice nu implică imposibilitatea oricărei critici estetice. Chiar în timpul în care Balzac nu este cunoscut cum se cuvine de către Sainte-Beuve, el este înţeles de Baudelaire : a iubi nu înseamnă în mod fatal a lega noul de vechi. Faptul că frumosul este „multiform şi multicolor", că trebuie un cuvînt nou pentru a exprima frumuseţea fiecărei opere frumoase nu demonstrează că relaţia noastră cu opera încetează să fie o relaţie cu valoarea ei. Apariţia de stiluri ireductibile la acel stil clasic, care impusese o critică dogmatică a judecăţii, mişcarea constantă de metamorfoză care cuprinde arta contemporană, au făcut să ia naştere sentimentul (destul de ciudat, oricît de puţin ne-am gîndi la acest lucru) că arta nu este de judecat, ci de

admis şi că noi sîntem spectatorii pasivi ai creaţiei. E potrivit doar de tras concluzia că nu judecăm (cu alte cuvinte, că nu iubim) noul la fel cum judecăm vechiul.

Formele moderne ale operei de artă, dacă vorbesc un limbaj diferit, se adresează chiar acestei părţi din om pe care, odinioară, frumuseţea clasică a satisfăcut-o : ele aduc noul chip al frumuseţii. Hugo refuză să fie judecat după regulile pe care le respinge, însă el scrie pentru a fi admirat, pentru a fi iubit — în lumina unei alte noţiuni despre poezie („Criticul nu trebuie să ţină seama de subiect... Opera e bună, e proastă ? Iată întreg domeniul criticii. În rest, nici laude, nici reproşuri pentru culorile folosite, ci numai pentru modul în care sînt folosite"). Dacă romantismul, să-l credem pe Stendhal în această privinţă, nu vrea decît să placă cititorului contemporan, operele romantice caută să atingă acest scop prin mijloace analoage, şi nu reuşesc în mod egal. Fără îndoială, totul e permis : dar romanticii se aseamănă tocmai prin faptul că îşi permit aceleaşi lucruri. Există o frumuseţe romantică, iar noi vom judeca mai întîi opera în funcţie de efortul ei romantic, vom judeca reuşita, nu intenţiile ei : însă o vom judeca şi din punctul de vedere al intenţiei însăşi. (Putem condamna *Cromwell* pentru că piesa nu răspunde intenţiilor manifestului : dar putem de asemenea s-o condamnăm pentru intenţiile manifestului. Teatrul romantic n-a împlinit programul romantismului, dar putem prefera *Berenice* piesei pe care o cer *Prefaţa la Cromwell* sau *Lettre à Lord *** (Scrisoare Lordului ***)* de Vigny. Baudelaire a fost mai sensibil decît oricine la „ciudăţenia" frumosului ; însă, departe de a descalifica judecata critică, îi indică acesteia noile reguli : „miraculosul modern", intimitatea, spiritualitatea, culoarea, aspiraţia spre infinit... Cei care au transformat în mod genial literatura modernă şi-au explicat tentativa — nu pentru a deruta, ci pentru a orienta judecata noastră. Cînd Baudelaire afirmă că poezia trebuie să fie „o magie sugestivă conţinînd totodată obiectul şi subiectul", cînd Mallarmé scrie că trebuie „instituită o relaţie între imaginile exacte, şi că din această

relaţie se detaşează un al treilea aspect fuzibil şi clar prezentat prezicerii", cînd Rimbaud îşi proclamă voinţa „de a inventa un verb deschis mai devreme sau mai tîrziu tuturor sensurilor", cînd Flaubert îşi mărturiseşte intenţia „de a face o carte despre nimic", o carte care să reziste „prin forţa internă a stilului", cînd Henry James face elogiul „măreţiei indirectului, care implică doar loialitatea şi intensitatea dramatice", distingînd ordinea artei de ordinea vieţii, cînd Joyce ne asigură că singura problemă a romancierului e aceea „a dispunerii cuvintelor în frază", ce aşteaptă ei de la aceste formule pe care le destinează cititorilor şi criticilor lor — dacă nu ca ele să le instruiască şi să le orienteze judecata ?

Numai o literatură care refuză să fie literatură şi dispreţuieşte orice valoare de artă poate să se sustragă în mod legitim judecăţii estetice. Dar o astfel de literatură nu există.

Începînd cu romantismul, literatura modernă dispreţuieşte condiţia ei şi încearcă să se îndrepte dincolo de ea însăşi. Această dorinţă nu depinde de judecata estetică : dar operele pe care această dorinţă le produce depind de judecata estetică. Tolstoi scrie că „vremea romanelor a trecut", şi ultimele sale cuvinte sînt cuvintele unui sfînt : „Există atîtea fiinţe în lume... De ce vă ocupaţi numai de Lev Nicolaevici ?" Însă *Invierea* este opera unui romancier. Byron murind la Missolonghi aparţine eroismului : *Childe Harold* — literaturii. Dostoievski vrea să slujească pe Christos : *Fraţii Karamazov* servesc arta romanului pe care ei o dispreţuiesc. Hugo care vrea să fie mag, ghid al cetăţii, profet la pînda secretelor creaţiei, nu e la urma urmei decît autorul operelor sale complete. Rimbaud vrea să schimbe viaţa, şi schimbă literatura : omul care renunţă să scrie, slujeşte ideea noastră despre grandoarea umană, dar cel care scrie *Un Anotimp în infern* ilustrează ideea noastră despre geniu. Cu obstinaţie, suprarealismul a proclamat că nu este o mişcare literară : indiferenţă faţă de „orice preocupare estetică sau morală", repudiere a tot

ceea ce „tinde la aranjament în poem", condamnare a tuturor eforturilor omului pentru a lăsa o urmă despre el însuşi pe pămînt, totul în el refuză frumuseţea, limbajul, literatura. Dar literatura poate să îndepărteze de ea această literatură pe care o evită ? A pune mustăţi Giocondei echivalează cu a ridiculiza o anumită noţiune despre artă, nu arta însăşi. Şi *Mireasa despuiată de către celibatari* este un tablou. A vrea ca cuvintele „să facă dragoste" nu înseamnă nici a aboli, nici a degrada limbajul : ci a da cuvintelor puteri noi — şi, în acelaşi timp, mai mari. Frumuseţea convulsivă înlocuieşte frumuseţea armonioasă ; miraculosul succede rezonabilului. „Miraculosul este întotdeauna frumos, orice miraculos este frumos, numai miraculosul este frumos". Orice voinţă de a depăşi literatura ajunge să substituie o literatură unei alte literaturi. Ca şi Valéry, Breton face literatură, dar el crede că scapă oricărei literaturi întrucît el confundă literatura pe care o refuză cu literatura însăşi. Nici un scriitor nu se sustrage logicii mişcării care face din el un scriitor. Cel care crede că scrie pentru a distruge toate cărţile, scrie tot pentru a fi citit.

*

Orice operă cheamă o judecată de valoare, iar noi ne simţim frustraţi de către critica aceea care nu răspunde la această chemare.

De aceea, critica de explicitare nu e singura formă a criticii. Există, cu toate acestea, o critică estetică. Dar ea este atît de înşelătoare şi de fragilă, încît înţelegem gustul spiritelor riguroase pentru psihanaliză, pentru istorie, pentru filozofie, pentru sociologie...

Ce este în zilele noastre critica de orientare estetică ? Dogmatismul tradiţional a încetat să o inspire : dacă el supravieţuieşte, acest lucru se petrece sub forma unei nostalgii teoretice sau a unei simple persistenţe psihologice.

Unii condamnă făţiş, de fapt, revoluţia artistică contemporană şi atitudinea de acceptare sau de admiraţie a criticii : ei denunţă lipsa de stil şi de profunzime a artei

moderne, nervozitatea ei incoerentă, această nevoie de noutate care nu e decît o formă a oboselii, ermetismul ei, şi nu se tem să-i opună valorile sigure ale clasicismului : raţionalitatea, necesitatea unui limbaj şi unei lumi comune, întinderea cîmpului vizual şi implicaţiile spirituale, sobrietatea, preocuparea etică, inteligenţa şi rigoarea... Dar acestea sînt poziţii de filozofi, de eseişti, nu de critici. Nici o estetică clasică nu este capabilă să orienteze în mod eficace o critică în contact cu actualitatea. Arta contemporană a încetat să mai fie un conflict pentru a fi o victorie, ea nu mai trebuie să se apere, ca odinioară romantismul şi simbolismul, împotriva unor forţe duşmane. Clasicismul nu mai este decît un regret istoric, afirmarea teoretică a unei frumuseţi moarte : în nici un caz el n-ar putea inspira o metodă critică. Adversarii artei contemporane admit existenţa şi valoarea ei ; doar că aceştia preferă o artă de care sînt siguri că nu se mai poate reface. Ei nu-i judecă pe Mallarmé şi pe Breton ; îi regretă pe Racine şi pe Bossuet. Nu-l condamnă pe Picasso ; însă visează la „mitul lui Rubens" [1].

Critica ştie că arta este o mutaţie, şi se teme să măsoare arta care se face la scara artei care s-a făcut : ea a asimilat opoziţia bergsoniană a spaţiului şi a duratei, a staticului şi a mobilului. Totuşi, persistenţa gusturilor, obişnuinţelor, descoperirilor spiritului este la fel de normală ca cea a imaginilor retiniene, şi de asemeni insurmontabilă : este inevitabil să vezi noul prin vechi. E plăcut să relevi în critica contemporană multe exemple de persistenţă raţionalistă în poezie, şi mai ales de persistenţă realistă în materie romantică. Însă noi sîntem în prezenţa unei simple persistenţe psihologice, mult mai mult decît în prezenţa unei afirmaţii estetice hotărîte. Conştient de partea de imagini consecutive care se amestecă cu felul său de a percepe noul, criticul încearcă imediat s-o

[1] Recunoaştem aici concepţiile pe care le-au apărat, cu obstinaţie sau întîmplător, Julien Benda, Gabriel Marcel, Roger Caillois, Thierry Maulnier, Jean Cassou şi alţii...

excludă. Temîndu-se să se lase distanţat de creaţie şi de mişcarea ei neobosită, departe de a-i reproşa că se îndepărtează de cărări bătute, el se dedă la o adaptare instantanee a privirii.

Simţim imediat slăbiciunea unei critici tradiţionaliste ; un secol de eşec a demonstrat acest lucru. Însă noi simţim şi insuficienţa unei critici militante, supusă actualului. Mai întîi, pentru că ea poate sprijini o artă care nu merită acest lucru : actualul nu este, prin el însuşi, valoare. (Mai romantic decît teatrul lui Musset, teatrul lui Hugo este oare preferabil ? Verslibrismul lui Gustave Kahn, instrumentaţia verbală a lui René Ghil, letrismul şi alte descoperiri de o zi au fost, de asemenea, de actualitate). Dar, oricît de fecund ar fi, nici un stil, nici un moment deosebit al artei nu poate să-şi inspire lui singur o concepţie critică. Pictorul actual poate să-l dispreţuiască pe Tiţian, poetul suprarealist, pe Racine : nu criticul, fără a fi ridicul. La sensul noului el trebuie să adauge sensul totalităţii.

Dar lărgimea de vederi nu e suficientă criticii ; ea trebuie să fie alegere, ierarhie. Lipsa de severitate este la fel de funestă ca incomprehensiunea şi îngustimea : iată de ce ne decepţionează şi această critică — cea mai larg răspîndită astăzi — care acceptă şi care laudă tot ce ia în discuţie, şi care se aseamănă cu palmaresurile acelor instituţii care, temîndu-se că-şi pierd elevii, decernează celor mai mediocri un premiu sau o menţiune. Tradiţionalistei rezistenţe la nou tinde să-i succeadă un spirit curios de non-rezistenţă. În fiecare lună, critica descoperă douăzeci de capodopere ; fiecare trimestru are pe noul său Rimbaud şi pe noul său Stendhal ; fiecare săptămînă, pe noul său Montherlant, pe noul său Radiguet. Acest mod de a lua totul în serios şi de a proclama neîncetat cîte un geniu poate fi înscris în beneficiul moravurilor literare care n-ar avea altă valoare decît sociologică : e domnia acelei *„littérature à l'estomac"* [1] pe

[1] Literaturi impertinente.

care Julien Gracq a atacat-o sever. Fiecare scriitor are admiratorii lui, întrucît are prietenii lui ; are presa lui, pentru că prietenii lui scriu în ziare ; are publicitatea şi gloria lui, pentru că are editorul lui ; are publicul lui internaţional, pentru că fiecare ţine conferinţe ; are premiul lui literar, pentru că există tot atîtea jurii cîţi scriitori. Doar acela care dispreţuieşte gloria nu o are, acela care nu locuieşte în Paris, nu merge la coctailuri... Asta e adevărat. Dar aceste moravuri sînt dintotdeauna : să recitim *Iluzii pierdute*. Mai mult, critica se teme astăzi să lase să-i scape geniul ; timp îndelungat a refuzat să-l recunoască ! Căci ea ştie că geniul, pe drept, nu se lasă recunoscut, că se aseamănă mai întîi de toate cu omul invizibil. Singurul mijloc de a cîştiga lozul cel mare este să cumperi toate biletele de la loterie.

Dar e de la sine înţeles că o astfel de critică lasă să-i scape geniul mult mai mult decît incomprehensiunea de altădată. La urma urmei, rezistenţa lui Sainte-Beuve, Lemaître, Faguet, Lanson, Mauclair, de la Albert Wolff la Balzac şi de la Baudelaire la Mallarmé şi la Rimbaud, la Cézanne şi la Renoir era un mod de a-i recunoaşte, singurul omagiu care era în puterea lor. Acest refuz îi desemna, pentru că le era rezervat, pe cînd elogiul i-ar fi confundat cu mediocrii. La ce bun să scrii că ultimele romane ale lui Jean Giono sînt nişte capodopere dacă se spune acelaşi lucru despre oricare altele ?

Rămîne impresionismul... Dar ne-ar plăcea ca gustul să fie altceva decît mărturisirea unei preferinţe arbitrare. Acela care face din impresionism metoda sa, valorează cît valorează verva sa, plăcerea sa de scriitor, nu luciditatea sa de critic. Dacă ne gîndim la fraţii Goncourt, este interesant să ştim că ochiul lor se plictisea în faţa metopelor Parthenonului şi se amuza în faţa unui tablou de Boucher sau a unei vaze chinezeşti ; dacă ne gîndim la Jules Lemaître, este important să cunoaştem lista cu cele douăzeci de cărţi favorite (găsim *Cugetări* de Marc-Aureliu şi *Le crime de Sylvestre Bonnard (Crima lui Sylvestre Bonnard...)*. Dar critica la care ne referim,

aspiră să se fondeze pe altceva decît pe *asta-mi place* sau *asta nu-mi place* potrivit gustului spontan. Legată de cultură, de un efort de reflecţie şi de aprofundare, ea este o depăşire, o critică a criticii imediate a impresiei.

Ceea ce înseamnă că critica trebuie să fondeze prin raţiune impresiile sale spontane : *că ea trebuie să implice o estetică.*

Aici apare slăbiciunea criticii care se sforţează să judece şi să depăşească atît capcanele tradiţiei, cît şi pe cele ale noutăţii, precum şi insuficienţa impresiei pure. Ar fi absurd să negăm : există un efort şi o reflecţie critică ; criticul expune raţiunile sale şi reflectează asupra acestor raţiuni. Însă efortul său, cel mai adesea, tinde să formuleze raţiunile judecăţii sale, şi nu să scoată la lumină presupunerile estetice care le domină. El reflectează asupra impresiei sale despre operă mai mult decît asupra fundamentului impresiei sale ; şi dacă vede raţiunea în spatele impresiei ca o cauzalitate psihologică, nu vede deloc, în spatele acestei raţiuni, principiul său ca finalitate estetică de pus în discuţie. Aşa cum psihologia, după Husserl, se înşală plecînd de la datele experienţei şi crezînd că funcţia sa este de a scoate la iveală aceste date, atunci cînd e vorba, punînd aceste date între paranteze, de a scoate la lumină structurile esenţiale pe care ele le implică, tot aşa critica comite eroarea de a gîndi că şi-a îndeplinit sarcina atunci cînd a reflectat asupra impresiilor imediate suscitate de către opere, cînd de fapt, e vorba, înainte de toate, de a degaja şi de a analiza afirmaţiile estetice care sînt la sursa lor. Între reflecţia estetică şi reflecţia critică obişnuită există acelaşi raport ca între reflecţia fenomenologică şi introspecţia psihologică.

Adesea strălucitoare, profundă şi subtilă, critica ce se scrie în fiecare zi este lipsită aproape întotdeauna de *rigoare*. Judecăţile pot face impresie : ele rezistă rar la explicitarea fundamentului lor estetic. Şi multe dezacorduri ar dispărea dacă criticul ar aduce în explicitarea judecăţii sale grija pe care o pune pentru a o formula.

Am în faţă cîteva ziare şi reviste care, cu ocazia împlinirii a o sută cincizeci de ani de la naşterea lui Victor Hugo, au intervievat scriitori şi critici [1] : ceea ce este negîndit în cea mai mare parte a acestor judecăţi este evident. Trec sub tăcere pe cei care vorbesc fără să fi citit, sau fără să fi recitit, spun ei (dar trebuie să recitești) ; pe cei pentru care a vorbi despre Hugo nu e decît un mod de a vorbi despre ei înşişi (plat sau strălucit) ; şi pe cei care îl apără pe Hugo pentru că el este o parte din patrimoniul naţional, sau pentu că este un poet popular. Să vedem cum se stabileşte dialogul serios între cei care admiră şi cei care contestă. Este un vizionar, spune unul ; a făcut spiritism, recunoaşte altul, însă toată lumea făcea şi făcea mai bine decît el. El înglobează pe Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Verlaine, Mallarmé ; dar lectura acestor poeţi face să izbucnească insuficienţa sa. Este cel mai complet, cel mai divers dintre poeţii noştri : într-adevăr, el n-are accent particular. El este abundenţa, forţa ; esenţialul îi lipseşte, adică perfecţiunea. Or, e suficient să degajezi postulatele implicite care sînt la originea acestor judecăţi contradictorii pentru a le vedea clătinîndu-se. Calitatea ocultismului lui Hugo nu este implicată, ci aceea a unei creaţii literare care nu întîlneşte ocultismul decît în ordinea secundară a semnificaţiei sale. Descendenţa lui Hugo nu-i dovedeşte grandoarea : dar este ridicul să spui că această descendenţă face să izbucnească insuficienţa lui, căci se poate spune la fel de bine, şi dealtfel tot aşa de prostește, că Hugo face să apară insuficienţa lui Mallarmé. O astfel de judecată postulează că operele se distrug aşa cum adevărul distruge eroarea, că putem respinge operele unele prin altele : ceea ce implică o estetică intolerabilă a *modelului,* un monism care asimilează ordinea artei la ordinea cunoaşterii. Diversitatea nu este un argument : ar trebui precizată natura ei. Dar a reproşa lui Hugo lipsa de

[1] *Le Figaro littéraire, Les Nouvelles littéraires, Liberté de l'Esprit.*

unitate trădează de data aceasta mai puţin o falsă postulaţie estetică decît necunoaşterea unei opere care este un imens şi monoton efort pentru a ajunge la aceeaşi viziune, indefinit urmărită. Nu se pune problema de a şti dacă este abundent, ci mai curînd care este abundenţa lui. Cît despre a spune că perfecţiunea îi lipseşte, şi a-i reproşa deşeurile operei sale, această senzaţie (cea mai banală dintre toate) implică faptul că doar perfecţiunea este valoare. Dar există opere pentru care creaţia este efort, durată, respiraţie — şi cele pentru care ea este condensare. Este legitim să preferi pe acestea celorlalte ; dar a exclude pe primele în favoarea ultimelor înseamnă a nega o întreagă parte a literaturii în care se exprimă nu o năzuinţă pierdută, ci o năzuinţă particulară. Desfăşurarea nu e densitate pierdută, aşa cum stilul gotic nu este artă greacă ratată : desfăşurarea *este altceva.* (Şi, la originea acestei judecăţi, există poate dorinţa secretă de a vedea literatura dispărînd).

Cîte judecăţi s-ar anula sau, cel puţin, s-ar rectifica dacă ar fi conştiente de ceea ce ele implică ! Înseamnă că nu poate exista critică riguroasă care să nu se sprijine pe un anumit sistem de referinţe : rigoarea unuia garantează rigoarea celeilalte. Nu deoarece critica ar fi o matematică. Sau, mai bine spus, există mai multe sisteme critice posibile, aşa cum există mai multe geometrii : însă nu toate sistemele sînt posibile, şi e de ajuns să explicităm anumite postulate pentru a vedea că ele nu se pot susţine.

Fără îndoială, critica este legată de particularitatea operelor şi, ca atare, nu-i revine sarcina de a stabili o estetică generală. Dar nici estetica generală nu e un sistem prestabilit din care critica s-ar mulţumi să deducă aplicaţii particulare : critica trebuie să treacă în estetică, dar estetica poate fi atinsă numai prin critică. O reflecţie estetică de ansamblu trebuie să capete formă într-un contact viu cu operele. Astfel încît estetica apare drept conştiinţa pe care critica o dobîndeşte despre sine : explicitarea ştiinţei sale implicite şi transformarea ei în vederea acestei explicitări.

Dar e posibil oare acest sistem de referinţe ? Critica oare conţine această ştiinţă generală explicitabilă ? Pentru Benedetto Croce, critica este singurul punct de vedere posibil asupra operei de artă, ea este identică cu istoria artei, ea este istoria artei veritabile — căci critica este monografică, iar arta nu poate fi privită decît sub unghiul particularului. Opera este o realitate concretă, unică, incomparabilă, o creatură vie care nu se lasă subsumată nici unui gen. O pictură este la fel de distinctă de o altă pictură ca de o poezie : „întrucît individualitatea intuiţiei învinge individualitatea expresiei... întrucît pictura şi poezia n-au valoare prin sunete... nici prin culori... ci prin aceea că ştiu să vorbească spiritului în măsura în care se interiorizează în spirit" [1]. Ataşarea de epocă nu e mai puţin arbitrară decît ataşarea de gen. Opera nu este expresia unei vremi, iar diviziunile istorice sînt factice. Se spune că clasicismul este reprezentare, iar romantismul sentiment ; dar orice mare operă nu este oare „sentiment robust care a devenit splendidă reprezentare" ? Nu există nici o altă categorie decît opera însăşi. Descrierea operei va evita descrierea istorică (legată de o clasificare, deci de o generalizare), pentru a fi evocare critică, adică singulară.

Această critică, după Croce, nu e doar „interpretare şi comentariu" : ea judecă, pretinde să fie *estetică.* Dar în ce sens ? Critica va confrunta opera cu definiţia însăşi a artei ca intuiţie-expresie, şi va hotărî dacă opera este sau nu o operă de artă. „Există o operă de artă *a*", sau negativa : asta e singura formă posibilă a judecăţii estetice. Aşa încît critica (şi estetica) se reduce la o recunoaştere a capodoperei în realitatea ei incomparabilă. Putem înscrie opera în istoria artei, şi s-o evocăm, să coincidem cu ea : nu putem merge mai departe. După Croce, critica exclude orice reflecţie estetică de ordin

[1] *Breviar de Estetică.*

general şi, în consecinţă, orice posibilitate de *a* da socoteală de valoarea estetică a unei opere : n-avem decît s-o admitem şi s-o iubim.

*

Am arătat destul de uşor că reflecţia asupra artei, orice formă ar lua, eludează în mod constant interogaţia estetică. Dar nu e oare aceasta un semn că e potrivit să renunţăm la această interogaţie ? Estetica este oare posibilă ?

CAPITOLUL XI

Estetica — metodologie a judecăţii

I.

Nimeni nu contestă că arta, ca orice realitate, poate şi trebuie să devină obiectul unei conştiinţe — al unei Ştiinţe. Nimeni nu contestă că poate exista şi că există o istorie, o sociologie, o psihologie, o filozofie a artei.

Ceea ce numim în general Estetică nu e nimic altceva decît ansamblul acestei reflecţii asupra artei — sau una din părţile sale : oricare cunoaştere sau reflecţie privind opera de artă — şi nicidecum acea reflecţie particulară care ar trebui să fie ea. Căci, în mod spontan, noi aşteptăm de la estetică cu totul altceva decît ceea ce este ea : un efort pentru a determina valorile — tocmai lucrul prin care operele ne impresionează. Spontan, sperăm de la estetică o viziune mai clară şi mai sigură asupra operelor, un progres al relaţiei noastre cu ele.

Este adevărat că ansamblul reflecţiei asupra artei, chiar în cursul secolului în care a fost elaborat, se îndepărtează de o estetică astfel concepută. Pentru Cohn, estetica este încă „ştiinţa judecăţii făcute asupra frumosului" ; pentru Volkelt şi pentru Lipps, arta rămîne „creaţie conştientă a frumosului", „realizarea normelor estetice". Dar confuzia între valoare şi frumuseţe ruinează doctrinele care o implică : Fiedler are deplină dreptate împotriva lui Cohn, Utitz împotriva lui Lipps. Iar psihologia *Einfühlung*-ului, care vrea să sesiseze prin atitudinile contemplaţiei legile operei de artă, ajunge la formule atît de generale încît nici o distincţie nu subzistă aici între arta care eşuează şi arta care reuşeşte.

De aceea, pare normal să te îndepărtezi de o astfel de cercetare. Psihologia artei care se opune psihologiei *Einfühlung*-ului (cea a lui Witasek, a lui Muller-Freienfels) evită orice vocabular normativ : ea studiază crearea *oricărei* opere de artă, şi o face în deplină cunoştinţă de cauză. Sociologică cu Grosse, cu Wundt, cu domnul Lalo, specifică cu Utitz sau Hamann, obiectivă cu Zimmermann şi Focillon, cu domnii Bayer şi Souriau, subiectivă cu Lotze, ştiinţa artei analizează *orice operă* şi face acest lucru în mod conştient. Preocuparea pentru valori este unanim respinsă.

Să presupunem că o estetică a valorilor ar fi imposibilă. Chiar şi atunci trebuie să recunoaştem că doar această estetică imposibilă şi-ar merita într-adevăr numele : şi că orice perspectivă asupra artei, în măsura în care se sustrage acestei interogaţii privilegiate, nu e decît o poziţie de retragere. Nimeni nu e legat de imposibil. Dar e bine să recunoaştem că opera de artă pune o problemă pe lîngă care toate celelalte par secundare — fie că ea comportă sau nu o soluţie. Poate trebuie să ne îndepărtăm de estetică. În tot cazul, trebuie să evităm să credem că o întîlnim atunci cînd îi întoarcem spatele.

Lui Taine nu-i scapă faptul că, din două opere la fel de expresive, una poate fi mediocră şi cealaltă sublimă. „Dintre lucruri egale de altfel", scrie el, opera cea mai expresivă va fi cea mai frumoasă. Este un mod de a mărturisi că acele criterii pe care el le formulează nu funcţionează *decît cu valoare* egală : şi că valoarea nu vine din expresivitate, ci din tehnică. Dar analiza tehnică, singura care ar dezvălui ultimul secret al operei, nu poate, după el, să ia forma unei ştiinţe : estetica nu poate fi decît o sociologie. Dimpotrivă, un André Lhote estimează că legile tehnicii bune sînt perfect determinabile. Dar nu-i scapă că aceste legi fondează valoarea absolută (primară) a operelor, şi nu valoarea diferenţială (care, bineînţeles, este adevărata lor valoare) : aici intervine „rezonanţa umană", „conţinutul de sublim" pe care analiza nu-l poate sesiza. În orice caz, determinarea valorii apare,

oriunde am situa-o, ca un ideal inaccesibil : cel puţin apare ca un ideal.

Celor mai mulţi le lipseşte chiar sentimentul a ceea ce ei eludează : deschizînd în 1937, la Paris, Congresul de „Estetică şi de Ştiinţă a Artei" [1], Paul Valéry definea Estetica drept ştiinţa criteriilor gustului şi a normelor creaţiei : „Această ştiinţă a frumosului, spunea el, care, pe de o parte, ne-ar face să discernem *cu siguranţă* ceea ce trebuie să iubim, ceea ce trebuie să urîm, ceea ce trebuie să aclamăm, ceea ce trebuie să distrugem ; şi care, pe de altă parte, ne-ar învăţa să producem, *cu siguranţă*, opere de artă de o incontestabilă valoare. Asta ar trebui să fie Estetica : însă nu poate. De aceea ne convine să o înlocuim cu Poetica, ştiinţa a modurilor şi a circumstanţelor creaţiei.

În mod lucid, Valéry concepe poetica drept un produs de substituire şi propune să respingem termenul de estetică, întrucît nici o realitate ştiinţifică nu corespunde imposibilului ei ideal. Dar, răspunzînd lui Valéry, Victor Basch se mira că s-au putut atribui esteticii asemenea ambiţii. Estetica este posibilă, afirmă el, cu condiţia să vezi în ea o descriere a creaţiei şi a plăcerii artistice şi nicidecum prescrierea de norme ale creaţiei şi de reguli ale gustului. „Problema cheie a esteticii", după Basch, nu e alta decît cea a psihologiei contemplatorului. Se poate. Dar Victor Basch ignora cel puţin o evidenţă : faptul că o astfel de estetică nu-şi merită de loc numele.

Totul se petrece ca şi cum esteticienii ar uita că se pune o altă interogaţie, şi cu mai multă forţă decît cea la care au ales să răspundă. Totul se petrece ca şi cum ei ar ignora că poziţia lor implică negarea unei alte perspective mai naturale şi mai urgente decît perspectiva lor.

Indiferenţi faţă de adevărata problemă a esteticii, se întîmplă ca esteticienii să nu aibă nici măcar sentimentul că au eludat-o. Printre comunicările făcute la Congresul din 1937, unde se reflectau preocupările cele mai variate,

[1] *Congrès d'Esthétique et de Science de l'Art*, 2 vol. (P.U.F.).

una singură răspundea la interogaţia fundamentală : cea a domnului Emmanuel Leroux, *Problema artei false.* (Totuşi analiza se oprea destul de repede, întrucît calitatea umană a sentimentelor provocate de către operă este invocată ca singura discriminare posibilă între arta veritabilă şi arta falsă.) Pentru Victor Basch, se pune problema să facă psihologia plăcerii estetice, iar această psihologie nu poate ţine cont de calitatea operei contemplate, întrucît orice devine estetic în momentul în care noi ne dedăm acelei *theoria,* acelei contemplări dezinteresate. Pentru domnul Souriau, este absurd să rezumi estetica la analiza producţiei artistice reuşite. Pentru domnul Bayer, clasificarea şi analiza categoriilor face abstracţie de calitatea operelor etc.

Se poate ca o astfel de indiferenţă să fie justificată. Dar ştiinţa pe care ea o fondează trebuie să evite să se numească estetică.

Şi, înainte de această renunţare, trebuie totuşi să ne întrebăm dacă această indiferenţă are o justificare suficientă : dacă e adevărat că estetica este imposibilă.

II.

Istoria opune esteticii pluralitatea stilurilor ireductibile. Din simplul fapt că stilul clasic nu este singurul stil, Worringer şi Spengler deduc imposibilitatea esteticii. După Malraux, povestea lui Apolo este cea a metamorfozelor sale. Iar Valéry, printre toate obiecţiile la adresa acestei estetici pe care o respinge, dar care îl obsedează, aşa cum i-a obsedat pe Poe şi pe Baudelaire, n-a uitat-o pe aceasta. Clasicismul, care a crezut că fixează un principiu universal al frumosului, nu exprimă decît o preferinţă momentană ; arta modernă îi este complet ireductibilă. Valorile de armonie sînt înlocuite prin „valorile de şoc". „Inconştientul, iraţionalul, instantaneul care sînt... absenţe sau negaţii ale formelor voluntare şi susţinute de acţiunea mentală, s-au substituit modelelor aşteptate de către

spirit" [1]. Şi Valéry încheie astfel : „Pînă şi intenţia unei *Ştiinţe a Frumosului* ar trebui să fie distrusă fatalmente prin diversitatea frumuseţilor produse sau admise în lume şi în timp... Ce altceva mai just, de exemplu, şi mai satisfăcător pentru spirit decît faimoasa regulă a unităţilor, atît de conformă exigenţelor atenţiei şi atît de favorabilă soliditătii, densităţii acţiunii dramatice ? — Dar un Shakespeare, între alţii, o ignoră şi triumfă." [2]

*

Obiecţia pare decisivă. Este fragilă. Pluralitatea contradictorie a stilurilor nu interzice estetica ; ea îi interzice doar să fie ceea ce a fost mult timp : „o interpretare a stilului clasic" (Woringer). Istoria artei recuză orice estetică ce ar avea ambiţia să fie un sistem universal şi imuabil al frumosului, fondat pe valori precise, de exemplu pe valorile clasicismului occidental. Dar ea nu recuză nicidecum tentativa de a determina faptul pentru care stilurile cele mai diferite ne emoţionează. De ce existenţa unei „metode atemporale şi singura adevărată" (Spengler) ar fi condiţia posibilităţii unei estetici ? Pentru ca aceasta să existe, e suficient să existe valori, un substrat obiectiv al emoţiei, un raport analizabil între structurile artei, oricare ar fi el, şi sentimentul pe care ni-l inspiră. Ceea ce mă emoţionează la Shakespeare nu e mai misterios decît ceea ce mă mişcă la Racine ; pînzele lui Picasso nu sînt mai ireductibile la analiză decît madonele lui Rafael ; iar coloana dorică nu e mai puţin tainică decît ogiva. Pluralitatea stilurilor descalifică fără discuţie orice estetică monistă — fie că se fondează pe valorile clasice sau pe valorile moderne, fie că îndepărtează Chartres în numele Acropolei sau pe Rubens în numele lui Grünewald. Dar ea nu descalifică nicidecum o estetică ce, încetînd să afirme o valoare suverană, dobîndeşte conştiinţa valorilor.

[1] *Variété III, Léonard et les Philosophes (Leonard şi Filozofii).*
[2] *Variété IV.*

Estetica nu impune să existe doar un stil valabil : ea nu este legată în nici un fel de clasicismul lui Chapelain şi Boileau, al doctorului Johnson şi al lui Pope, de neoclasicismul lui Gottsched sau Nisard, al lui Mengs sau Winckelmann — al lui Anatole France sau Charles Maurras. Ea nu are ambiţia de a fixa esenţa artei în cîteva legi precise şi imuabile. Îi este de ajuns să repereze modurile sale efective. Îi este suficient ca puterea operelor să nu fie nici un hazard, nici un secret.

Dar ea cere în mod imperios ca diferitele stiluri să fie obiectul unei aceleiaşi conştiinţe. Presupunînd că ar exista între diferitele stiluri şi diversele opere de artă o contradicţie, astfel încît ele să nu poată fi trăite de o aceeaşi conştiinţă, atunci orice estetică, chiar pluralistă, ar fi evident imposibilă. Astăzi se poate concepe numai o Estetică a esteticelor, reunind, după ce i-a reconciliat pe Rembrandt cu Rafael şi pe Rubens cu Poussin, artele sălbatice cu artele umaniste, artele instinctului cu artele raţiunii, artele credinţei cu artele celei mai îndrăzneţe experimentări tehnice. Dar oare există conştiinţa care să le asambleze ? Nu sîntem oare închişi într-o artă, în arta *noastră* aşa cum a fost secolul al XVII-lea în arta sa ?

Născută din reala pluralitate, ideea spengleriană despre incomunicabilitatea culturilor (şi deci despre incomunicabilitatea conştiinţelor) nu poate fi înţeleasă decît ca o deformaţie pesimistă şi patetică. Căci contradicţia unei astfel de noţiuni este evidentă : ca şi despre ideea de inconştient, se poate spune despre ea (dar cu mult mai multă siguranţă) că a o afirma este un fel de a o nega. Ireductibil nu înseamnă : este lipsit de sens. Şi a recunoaşte diferenţa unui stil atestă un raport care-l uneşte cu noi. Raţiunile care-l împing pe Spengler să descalifice estetica ar trebui să-l detaşeze de orice ştiinţă generală şi de intreprinderea sa istorică însăşi. Dacă fiecare cultură este iremediabil închisă în propriul ei secret, cum ar fi posibilă o „morfologie a Universului-Istorie" ? „Conceptele elementare ale Antichităţii, afirmă Spengler, fire ale unei vieţi interioare diferit constituite acele ἀρχή, ὕλη, μορφή — epuizează conţinutul unui univers de structură diferită de a noastră, care ne este străin şi care rămîne departe de noi. „Diferită", fără îndoială. Dar dacă, prin „diferinţă", Spengler înţelege : în mod radical incomunicabilă, nu vedem cum poate, pe de altă parte, să-şi definească programul istoric spunînd că se pune problema „pătrunderii în sufletul antic, egiptean sau arab, pentru a-i retrăi expresia totală în oameni şi în situaţii tipice, în religie şi în politică, în stil şi în tendinţă, în gîndire şi în moravuri". Singura sarcină care ne rămîne, afirmă Spengler, este „morfologia Universului-Istorie". Ceea ce presupune că, în măsura în care ne lipseşte orice afirmaţie creatoare pe care am putea-o ridica la absolut, ţinem sub privirea noastră peisajul întreg al istoriei : că o conştiinţă fără limite este preţul sterilităţii noastre — a „declinului" nostru.

Posibilitatea istoriei este legată de aceleaşi condiţii ca şi posibilitatea esteticii. Dacă arta se opune frumuseţii aşa cum se opun culturile la Civilizaţie, dacă e derizoriu în estetică precum în istorie să te crezi în prezenţa identicului, trebuie cel puţin ca diversul să fie obiectul unei aceleiaşi conştiinţe. Eliberată de mitul civilizaţiei, istoria poate oare să judece culturile ? Eliberată de mitul frumuseţii, estetica poate oare să judece stilurile ? Este aceeaşi problemă : iar faptul că o conştiinţă o pune postulează soluţia ei.

Condiţiile care justifică estetica nu sînt oare mai uşor de reunit chiar decît cele care justifică istoria ? Spiritul unei epoci nu este mai străin decît arta care l-a exprimat. Dintre toate aspectele trecutului, dintre toate feţele devenirii şi ale metamorfozei umane, ce altceva mai peremptoriu şi mai convingător decît formele artei ? În tăcerea culturilor se întîmplă ca arta să fie singura voce care să fi păstrat puterea de a ne emoţiona : fără ea, cîte lumi

asemănătoare cu stelele moarte de la care lumina nu ne mai ajunge ! Taurii de la Lascaux sînt mult mai aproape de noi decît omul care i-a desenat ; stela tinită din *Regele-Şarpe* ne vorbeşte încă, în timp ce lumea din care provine nu e decît bîlbîială. Cele mai înalte forme ale artei aparţin vieţii noastre ; timpurile despre care aduc mărturie — reconstituirile hazardate ale inteligenţei. Iar dacă opera luminează epoca, relaţia cu epoca este foarte adesea, în operă, partea de obscuritate.

Nici o formă artistică nu este independentă de lumea pe care o încarnează, şi se întîmplă ca interesul pentru această lume să ne deschidă ochii în faţa operei respective : „restaurarea catedralei gotice" vine după *Geniul Creştinismului,* iar apariţia „omului subteran" precede resurecţia artelor primitive. Operele de artă ne fac să visăm la lumea din care vin, oricît de confuză ar fi licărirea lor. Dar formele artei ne emoţionează mai direct decît celelalte forme ale culturii şi vorbesc un limbaj mai durabil ; ele rezistă mai puternic la această îndepărtare invincibilă, la această alienare progresivă a omului care este în miezul istoriei ca fatalitatea sa. Fără îndoială că noi nu vedem marea exact aşa cum o vedeau cei care o supuneau lui Poseidon sau Amfitrite ; dar sîntem mai apropiaţi de viziunea poetului care vorbeşte despre marea verde-albastră sau despre valurile cu surîs nenumărat decît de modul lui de a-şi reprezenta zeii. Viziunea noastră depinde de gîndirea noastră, şi o aceeaşi devenire le antrenează. Dar măsura în care viziunea noastră rezistă gîndirii noastre e mai mare decît cea în care gîndirea ne modelează viziunea. Mai stabilă decît cea a perspectivelor spiritului, se deschide lumea formelor privite şi, de la privire, lumea emoţiilor legate de forme. Şi de fiecare dată cînd din pămînt sau din mare iese la iveală o statuie îngropată, mîna şi privirea care au sculptat-o ne vorbesc mai mult decît spiritul care i-a dat sens.

III.

Astfel, există o relaţie a conştiinţei noastre nu numai cu arta noastră, ci cu *toate* artele cunoscute : muzeele şi bibliotecile sînt aici. Fără îndoială că relaţia noastră cu goticul nu se confundă cu cea care unea arta gotică şi omul gotic : dar dacă nu există identificare, există relaţie, există dialog — fie chiar prin neînţelegere. Există o comprehensiune a artei care nu este a noastră, aşa cum există o cunoaştere a aproapelui. În Metropolitan Museum, sarcofagele din Teba şi Christul italian al secolului al XII-lea, peisajele chineze şti cu păsări şi paravanele japoneze stau alături şi ne vorbesc dacă nu limbajul lor, cel puţin un limbaj — vehement, irezistibil — aşa cum ne vorbesc *Prinţul slav* şi *Vedere din Toledo, Secerişul* de Brueghel şi *Barca* de Manet. Şi ele nu vorbesc numai cunoaşterii noastre : muzeul oferă sensibilităţii noastre artele pe care le asamblează. Nu punem pe acelaşi plan arta romană şi arta arhaică greacă, moscheea Omeiyadelor şi catedrala din Chartres. Relaţia noastră cu arta universală ia formele iubirii şi ale preferinţei : ea este, în sens deplin, relaţie estetică.

*

Dar ce numim noi exact : estetică ? Nicidecum conştiinţa artei ca existenţă, ca *fiinţare artistică* : conştiinţa artei ca ierarhie şi calitate, ca *valoare.*

Or, ansamblul reflecţiei pretinsă estetică se preocupă de artă ca existenţă, nu de artă ca valoare. Nu că această reflecţie îşi pierde în mod necesar obiectul : se întîmplă să şi-l piardă, şi se întîmplă să-l atingă. Ceea ce spun teoreticienii *Einfühlung*-ului sau cei ai contemplării despre psihologia creatorului sau a spectatorului operelor de artă, confundînd o activitate specifică cu o atitudine generală a afectivităţii sau a spiritului, este în afara problemei : nici Valéry, nici Malraux nu sînt în afara pro-

blemei. Ceea ce spune Bergson despre opera de artă nu se aplică deloc la ea : ceea ce spune Focillon o înconjoară destul de aproape. Cunoaşterea artei nu e o ştiinţă zadarnică : ea este susceptibilă de precizie şi de progres. Dar cînd atinge opera de artă, care este obiectul său, ea n-o atinge decît în realitatea sa globală, primară, la un nivel la care nu mai intră în joc diferenţa care separă operele admirate de cele pe care le respingem. Or, tocmai această diferenţă ne interesează.

Fără îndoială, arta există mai întîi ca *fiinţare artistică,* ca domeniu particular al activităţii umane. A distinge formele artei de cele ale naturii, activitatea artistică de celelalte activităţi ale spiritului este o sarcină legitimă şi urgentă. Şi se întîmplă ca operele să ne emoţioneze mai puţin prin calităţile lor proprii decît pentru că ţin de limbajul colectiv al unei creaţii eterne : aşa cum se întîmplă să ne emoţioneze individul cel mai banal pentru că simţim în el atributele omului, aşa cum trecătorul necunoscut întîlnit noaptea ne pare omul însuşi... Bronzurile mediocre găsite în galeria Mahdia ne emoţionează prin aceea că ne vorbesc un limbaj mai puternic decît al mării şi al timpului ; colonadele din Palmir ne emoţionează pentru că povara secolelor şi a deşertului le măreşte şi le confundă, graţie reveriei noastre, cu cele ale Acropolei. Dar dacă sfîntul şi filantropul sînt sensibili la spaţiu mai mult decît la individ, unde este omul realmente sensibil la artă care să rămînă indiferent la calitatea diferenţială a operelor ? În experienţa noastră în artă, valoarea particulară şi ierarhia operelor contează mai mult decît participarea lor la un gest comun.

*

Într-o pagină din *Voix du Silence (Glasurile tăcerii),* Malraux prezintă deosebirea dintre opera valabilă şi opera mediocră ca pe o deosebire secundară, care nu-şi are deplina semnificaţie decît în interiorul artei moderne. „E ciudat că, scrie el, chiar pictura proastă, arhitectura proastă, muzica proastă nu pot să fie exprimate laolaltă

decît prin cuvîntul arte. Cuvîntul pictură desemnează în acelaşi timp bolta Sixtinei şi modelul celei mai slabe cromolitografii. Or, ceea ce, pentru noi, face din pictură o artă nu e o dispunere de culori pe o suprafaţă, ci calitatea acestei dispuneri. Poate posedăm un singur cuvînt pentru că existenţa picturii proaste nu e prea veche : nu există pictură gotică proastă. Nu că orice pictură gotică ar fi bună : dar ceea ce îl separă pe Giotto de cel mai mediocru dintre imitatorii săi nu e de aceeaşi natură cu ceea ce-l separă pe Renoir de desenatorii de la *Vie Parisienne,* pe de o parte, iar pe de alta, de academici. Operele unei civilizaţii de credinţă exprimă toate aceeaşi atitudine a artistului, implică o aceeaşi funcţie a picturii. Giotto şi cei trei Gaddi sînt separaţi prin talent, Degas şi condiscipolul său Bonnat printr-o schismă..." [1]

Ca şi cum problema calităţii nu s-ar pune decît la nivelul orientării colective a unui stil : insensibili la arta romană, de exemplu, ca şi la artele moderne de „satisfacere", sensibili la artele barbare şi la acea artă de „Mari Navigatori" care merge de la Manet la Picasso, şi de la Baudelaire la Suprarealism, ne incumbă să precizăm raportul care ne uneşte cu anumite stiluri, şi să căutăm, în interiorul fiecărui stil, criteriile calităţii diferenţiale a operelor. De aceea Malraux respinge termenul de estetică şi numeşte psihologie reflecţia sa asupra artei. Dacă este adevărat că distincţia între opera valabilă şi opera mediocră este o distincţie secundară şi exclusiv contemporană, dacă este adevărat că stilurile ne emoţionează ca forme de ansamblu, atunci, descrierea acestor stiluri, analiza raportului de fapt care ne uneşte cu ele contează mult mai mult decît determinarea condiţiilor reuşitei particulare a operelor. Iar estetica este descalificată.

E limpede că la nivelul artei moderne distincţia dintre arta falsă şi arta autentică a dobîndit o importanţă nouă. Stilul modern al artei e primul care nu se impune oricărui

[1] Pag. 515.

artist. Şi fără îndoială este adevărat că nu există un Bouguereau roman, un Carolus Duran din Quattrocento...

Dar dacă existenţa artei false este infinit mai puţin sensibilă în trecut decît în prezent, acest lucru se petrece şi datorită unor raţiuni care nu dovedesc deloc că arta a jucat în trecut un rol mai mic. Fără îndoială, sculptorii slabi mişunau în Evul Mediu : nu li se încredinţau catedralele. Desigur existau o mulţime de pictori mediocri în Florenţa secolului al XV-lea, în Veneţia secolului al XVI-lea, în Flandra secolului al XVII-lea : nici Oficiile, nici Academia, nici Mauritshuis nu i-au primit. Muzeele ne cruţă de acele lucruri cu care expoziţiile ne copleşesc : depozitul legal al Bibliotecii Naţionale — şi vitrina librăriei — sînt ticsite de ceea ce scoate colecţiile de texte alese : selecţia a acţionat. În sfîrşit, opera din trecut — oricît de mediocră ar fi — posedă întotdeauna un farmec pe care opera modernă nu-l are. Aceasta din urmă primeşte totul de la calitatea ei. În afară de calitatea ei, opera din trecut posedă o patină şi o forţă a depeizării care, adesea, merg mult mai departe decît ea. Trecutul care, uneori, ne desparte de o capodoperă, împiedicîndu-ne să o receptăm la fel de complet ca pe opera recentă, acţionează în favoarea operei secundare : în timp ce, în faţa celor mai mari maeştri, simţim dimensiunea istorică a operei ca pe un ecran de care admiraţia noastră se nelinişteşte sau, cel puţin, ca pe un fel de punct orb, farmecul a ceea ce nu mai există iluminează pe micii maeştri olandezi sau veneţieni, textele romantice de mîna a doua.

Eşecul artistic există dintotdeauna. Asta înseamnă că arta este un ţel dificil pe care nu poate să-l ajungă toată lumea : iar noi n-avem memorie şi grijă decît pentru cei mai buni. Chiar în epocile în care se impune unitatea incontestabilă a unui stil, putem crede oare că această orientare ţine loc de geniu — sau chiar de talent ? Dacă există un geniu roman sau un geniu gotic de care se bucură fiecare biserică, toate bisericile au oare aceeaşi valoare ? Maestrul din Tavant domină pe pictorii de fresce din Saint-Aignan sau din Montmorillon aşa cum Cézanne îşi domină rivalii. Chiar în momentul în care grandoarea operelor pare să nu vină de la ele însele, ci de la un stil unanim, capodopera există, fie că ea se numeşte Chartres sau Notre-Dame-la-Grande, Autun, Moissac sau Saint-Nectaire. Important este să simţi, apoi să degajezi ceea ce capodopera aduce stilului care o susţine. Chiar în momentul în care Poussin şi Racine par să-şi caute forţele într-un ansamblu de condiţii incontestabile, cîte *Fedre* ilizibile, cîţi *Păstori din Arcadia* fără taină ! Ca şi cum secretul reuşitei ar fi în supunerea absolută la legea unui stil, Baudelaire aşteaptă de la opera romantică să fie „cît se poate de romantică". Dar care *Barca lui Dante,* în afară de cea a lui Delacroix, posedă o asemenea profunzime şi violenţă de furtună, care *Lac,* care *Amintire,* care *Toamnă,* dacă nu cele ale lui Lamartine, reţin aceeaşi blîndeţe sfîşietoare ? Capodopera nu este expresia unui stil : ea este expresia cea mai înaltă a acestuia.

Rezultă că între Joyce şi Henri Bordeaux, Saint-John Perse şi Géraldy, Picasso şi Gherasimov, distanţa este mult mai mare decît între da Vinci şi Ambrosio da Predis, Racine şi Pradon, Watteau şi Boucher. Pentru că, în primul rînd, ea nu este, de fapt, de aceeaşi natură. Eternei diferenţe de calitate a operelor i se suprapune o diferenţă de orientare care este nouă. Ceea ce singularizează arta contemporană nu e, cum se spune prea adesea cu uşurinţă, absenţa de stil comun, ci faptul că arta creatoare n-a reuşit să-şi impună stilul său asupra ansamblului producţiei artistice. Separarea unei arte creatoare de o artă oficială, divorţul dintre artă şi public, sînt specifice epocii noastre. Producţia se îndepărtează de creaţie ; ea nu mai este ca odinioară versiunea vlăguită şi edulcorată a unui mare stil ; ea este afirmarea unei alte noţiuni a artei. Dar conflictul modern dintre o artă creatoare şi o artă academică, dacă accentuează diferenţa de calitate, nu o inaugurează nicidecum. În fond, distanţa între opera ratată şi

capodoperă apare mai bine cînd îl confruntăm pe Bourget (sau pe Jules Romains) cu Balzac, pe Signac cu Seurat, pe Lhote cu Cézanne decît atunci cînd opunem pe Gherasimov lui Picasso. A sesiza diferenţele presupune că ele sînt căutate în interiorul unei ordine comune.

Iar orientarea unui stil nu garantează calitatea operelor : modernismul nu înseamnă geniu. Nu e de ajuns să admiţi *Manifestul suprarealismului* pentru a fi un poet autentic : să fii pus pe căi bune pentru a ajunge la capăt. Aici se descoperă o iluzie tenace care, acordînd totul adevărului unei anumite direcţii a artei, invită la minimalizarea importanţei talentului individual şi ne abate de la analiza estetică. Iluzie suprarealistă a poeziei făcute de către toţi, iluzie cubistă, ori abstractă, a legilor construcţiei plastice, iluzie existenţială a romanului garantat de exactitatea sa metafizică... Ca şi cum ar fi suficient să asculţi inconştientul pentru a fi un mare poet, să fii un bun geometru pentru a fi un bun pictor, un filozof sau un fenomenolog de valoare pentru a fi un bun romancier ! Poate chiar se întîmplă să se cheltuiască mai mult talent în direcţia proastă decît în cea bună : talentul poate să greşească drumul, mediocritatea poate să-l aleagă bine. Fără îndoială, s-ar căuta în zadar în zilele noastre un Perse al alexandrinului anecdotic, un Apollinaire al didacticismului, un Eluard al elocinţei, un Michaux al sentimentalităţii, un Picasso al figuraţiei, un Joyce al descrierii realiste... Dar, în interiorul unui stil actual, nu sînt cu toţii Perse, Picasso sau Faulkner : mediocrii nu sînt numai de o singură parte. Există mai mult talent în anumite poeme neoclasice, în anumite pînze figurative, în anumite romane tradiţionale decît la epigonii lui Breton, Joyce sau Picasso. Cu atît mai mult se cuvine să ţinem seama de ceea ce pierde un talent rău orientat şi de ceea ce cîştigă o mediocritate care merge pe drumul cel bun. (Se întîmplă, de altfel, ca talentul să subziste, dar şi mediocritatea.)

*

Experienţa veritabilă a artei nu e alta decît cea a *operelor* considerate în diferenţele lor calitative. Ea caută valoarea în realitatea artistică — pragul diferenţial dincolo de pragul absolut. Nu ne adresăm operelor pentru a ne asigura că ele fac parte din artă, pentru a le situa într-un proces etern sau într-un gen, într-un stil particular : activitate de istoric, de filozof, de psiholog, nu de amator de artă. Noi mergem spre opere pentru a verifica şi a trăi valoarea lor. Nicidecum pentru a exersa faţă de ele facultatea noastră de judecată : amatorul de artă nu e un întocmitor de palmaresuri, nici chiar un diletant sau un virtuos al aprecierii. Mergem spre opere pentru a hrăni nevoia şi puterea noastră de a admira. Dar, cum nu putem iubi decît prin judecata noastră, experienţa estetică este o experienţă a opţiunii — a evaluării pasionate. Ceea ce defineşte pe amatorul de artă, mai mult decît orice altceva, este dorinţa şi sensul calităţii.

Operele de artă nu sînt produsele nediferenţiate ale unei cauze ; ele sînt mijloacele unui scop şi se ierarhizează în funcţie de acest scop. Fiecare caută să dea una dintre cele mai înalte forme ale sale procesului creator pe care îl utilizează. Orice artist adevărat — fie genial, fie un „ratat" — se încăpăţînează să meargă cît se poate de departe, în orice caz mai departe decît ceilalţi — şi mai departe decît el însuşi : orice poet speră, ca Verlaine, să scrie în curînd poeme „care vor dărîma toate versurile, inclusiv pe ale sale". Vizînd să facă celelalte opere inegale cu ea însăşi, fiecare operă apare ca inferioară, egala sau suverana celorlalte : ea se situează în mod spontan pe un drum care este un fel de urcuş spre absolut. Operele de artă nu sînt expresii, ci tentative. Gesturi mai mult sau mai puţin eficace, situate la o înălţime mai mare sau mai mică.

Sentimentul care ne împinge spre opere se bazează pe speranţa şi neliniştea valorii lor. Acest sentiment nu-l simţim niciodată mai bine decît în prezenţa operei noi

abordată fără intermediar. Cînd deschidem cartea care tocmai a apărut sau manuscrisul care ne este prezentat, căutăm oare esenţa literaturii, esenţa literaturii moderne, relaţia acestei literaturi cu o epocă sau cu un adevăr ? Nicidecum. O deschidem pur şi simplu cu speranţa de a descoperi încă o carte de îndrăgit şi cu teama de a fi decepţionat. Şi totodată cu teama că nu vedem meritul, sau că-l vedem acolo unde nu există : cu teama de a fi păcălit sau orb. Orice amator de artă este un om care, pentru a trăi, are nevoie de geniul altor oameni — şi care caută pretutindeni semnele acestui geniu. O să fiu decepţionat ? Voi fi satisfăcut ? Cunoaştem cu toţii acest elan şi această angoasă uşoară încercată în faţa operei noi cam ca în faţa unei femei pe care o întîlnim cînd dorim să fim îndrăgostiţi. (Ca Lambert Strether, în frumosul roman al lui James, aplecat cu ardoare asupra coperţilor strălucitoare „galben de lămîie"). Dar experienţa operelor „clasate" nu e chiar atît de diferită. Recitirea unei capodopere este şi ea o încercare : oricît de sigur aş fi de valoarea ei, nu sînt deloc scutit de interogaţia sa în favoarea problemelor obiective ale istoricului sau ale psihologului. Plin de speranţă şi de teamă, acelaşi elan o să regăsească şi o să verifice acum ceea ce a fost descoperit. Nici o lectură nu trece din nou exact pe urmele precedentelor : opera iese transformată din fiecare nouă privire. Pentru că, între timp, am citit alte cărţi, perspectiva mea s-a schimbat, cîmpul meu vizual s-a lărgit. În faţa interogaţiei noastre opera este întotdeauna o valoare, şi niciodată *un lucru.*

*

Această distincţie fundamentală între *valoare* şi *existenţă artistică,* care stă chiar la baza esteticii, Utitz şi Hamann o fac să intervină, dar i-au atribuit un sens total diferit. Departe de a stabili frontiera între o estetică a calităţii şi o teorie generală a artei, ea separă, în ochii lor, ştiinţa artei pure de ştiinţa aspectelor estetice comune artei şi naturii. *Valoare* desemnează, pentru Utitz şi pentru Hamann, elementul estetic al artei, adică orice structură formală, obiect al unei percepţii dezinteresate şi „izolate" : nu e vorba astfel decît de o parte a artei, şi nu de o parte specifică, întrucît regăsim estetica în natură şi chiar în industrie. *Existenţă artistică,* în schimb, desemnează ceea ce aparţine numai artei, produsul unei activităţi particulare care antrenează în ea altceva decît valori. Am criticat deja această distincţie. Dar vedem că valoarea este, în astfel de perspective, mai puţin aproape de calitate decît existenţa artistică însăşi, de vreme ce ceea ce califică operele în raport unele cu altele nu poate să se găsească decît în artă : orice confuzie între valorile artistice şi valorile estetice naturale întunecă inevitabil sentimentul nostru despre calitatea operelor. Este adevărat că *existenţa artistică* nu ne apropie mai mult de această calitate, întrucît reuneşte o mulţime de elemente extra-estetice, tehnice, magice, religioase etc. Astfel, nici unul dintre aceşti doi termeni nu întîlneşte noţiunea noastră despre valoare. Am spus deja că nu e cazul să facem distincţie între estetic şi artistic. Dar e cazul să facem distincţie între două grade ale aceleiaşi realităţi : opera de artă ca existenţă şi opera de artă ca valoare.

Sau mai curînd : opera de artă care ratează ceea ce vizează şi opera care atinge acest lucru. Căci putem obiecta că nu există operă de artă ca existenţă pură. În faţa formelor inocente ale naturii, orice operă este activitate intenţională, ţintă a unei valori : chiar şi cea mai slabă operă încearcă să producă un efect. Romanul cel mai mizerabil îşi propune ceea ce nu-şi propune viaţa : emoţia sau distracţia cititorului ; cea mai stîngace cromolitografie vrea să producă o plăcere a ochilor la care nu se gîndeşte lacul sub clarul de lună ; scrisoarea de dragoste încearcă să convingă sau să emoţioneze, dar cel mai slab poem de dragoste vrea încă mai mult : să fie un frumos poem de dragoste. Dar, în interiorul acestei năzuinţe comune se separă operele care, în raport cu arta, au o valoare faţă de cele care nu au o valoare decît în raport cu naivitatea naturii şi pe care tocmai eşecul lor le constituie ca opere de artă ratate. Teoriile generale ale artei clarifică dife-

renţa dintre valoare şi inestetic. Dar aceasta ne interesează mai puţin decît diferenţa dintre valori în interiorul esteticii — diferenţă pe care reflecţia asupra artei este obligată s-o aleagă drept obiectul ei privilegiat.

IV

Ce este necesar pentru ca o astfel de reflecţie să fie posibilă ? E nevoie pur şi simplu ca operele să acţioneze asupra noastră şi ca noi să ne putem da seama prin ce anume acţionează.

Subliniind caracterul natural şi inevitabil al cercetării estetice, Paul Valéry scrie foarte bine „că nu poţi simţi fără să vrei să-ţi aprofundezi plăcerea [1]". Cum se poate el pronunţa, pe de altă parte, pentru imposibilitatea acestei cercetări ? Orice lectură de text, orice comentariu de tablou, orice analiză critică atestă suficient existenţa acestei cercetări : *arta este un domeniu despre care vorbim.* Născută din intenţiile spiritului, obiect al conştiinţei şi al limbajului, opera cheamă o conştiinţă făcută din intenţii, din judecăţi, din cuvinte — şi nicidecum o dragoste oarbă şi mută. Opera ajunge la experienţa care încearcă să se exprime şi să se verifice ; iar admiraţia, constituindu-se, departe de a o slăbi, îi garantează şi-i măreşte puterea. Dacă experienţa estetică, aşa cum ne-o sugerează o prejudecată tenace, n-ar fi decît o emoţie opacă la conştiinţă, nu s-ar putea vorbi efectiv de o estetică : dar totul, am văzut deja, dezminte o astfel de psihologie. Adevăratul cititor, adevăratul amator de artă nu e cel care nu vorbeşte despre o pasiune oarbă şi fără progres interior ; este cel care vorbeşte, care scrie — virtual sau real — despre operele care-i plac, cel care reflectează, măsoară, confruntă. Transformată prin conştiinţa pe care o dobîndeşte despre ea însăşi, îmbogăţită prin contribuţiile

[1] *Léonard et les Philosophes*

memoriei şi ale culturii, adevărata experienţă estetică se gîndeşte şi se depăşeşte pe sine — progresează în timp.

Dar nu e de ajuns ca admiraţia noastră să ia forma conştiinţei : trebuie de asemenea ca un raport obiectiv să o unească cu opera care o suscită. Realitatea datelor estetice nu e mai puţin indispensabilă decît luciditatea în aprehendarea lor. Estetica n-are drept obiect sentimentele care răspund existenţei operelor, ci mai curînd structura operelor prin aceste sentimente. Obiectul esteticii nu este sentimentul estetic, ci obiectul în raportul său cu sentimentul.

E de la sine înţeles că sentimentul este un efect care are cauza sa în operă. Dar cum este el legat de cauza sa ? Ca un efect psihologic de o acţiune exterioară ? Ca o consecinţă de cauza sa ? Dacă este adevărat că nici un raport obiectiv, sau mai curînd *exemplar,* nu leagă *cutare* reacţie de *cutare* structură, dacă este adevărat că plecînd de la o operă dată orice reacţie este posibilă, şi că plecînd de la o reacţie dată orice operă este de conceput, atunci, nu există estetică : există evenimente psihologice, nu valori.

Să ne înţelegem. Este evident că operele suscită *în fapt* reacţiile cele mai diferite şi că la originea unei reacţii date poate să se descopere orice operă. Dar, dincolo de acest haos psihologic, se afirmă existenţa unei autorităţi care degajă din reacţiile de fapt pe acelea care au o valoare de drept şi care stabileşte un raport obiectiv, exemplar — toate celelalte fiind descalificate — între operă şi sentiment, în aşa fel încît sentimentul corespunde unei structuri reale, iar structura reală corespunde sentimentului particular al valorii. A nega transcendenţa judecăţii de valoare în raport cu reacţia psihologică înseamnă a face o psihologie proastă : această experienţă a judecăţii există şi nici un *Einfühlung* nu dă socoteală de ea. A nega obiectivitatea structurilor înseamnă a face o filozofie proastă : întrucît opera există ca o realitate ai cărei stăpîni nu sîntem. Erori care, cu siguranţă, n-ar fi atît de

tenace dacă n-ar fi cea mai bună scuză a acelora care nu înțeleg nimic și care se tem că trebuie să mărturisească aceasta. A face un absolut din gustul individual, a afirma că „despre gusturi și despre culori nu trebuie să discutăm" este parada naturală a tuturor acelora cărora le lipsește gustul — precum și cultura care nu e separabilă de gust și care-i asigură progresul și îmbunătățirea. Aici ca și aiurea, egalitarismul este treaba mediocrilor și doar a mediocrilor. Dar cum să punem pe același plan lectura pe care o face Alain din *Crinul din Vale* și lectura midinetei din *Chaste et flétrie (Castă și dezonorată)*, pe Valéry citindu-l pe Mallarmé, și portăreasa citindu-l pe Géraldy ? Cum să punem pe același plan pe F. Fénéon admirîndu-l pe Van Gogh și pe Cézanne cu profesorii de la Școala de Arte Frumoase admirîndu-l pe Bouguereau ? E ușor să vedem că rațiunile invocate de unii nu rezistă în fața celor date de ceilalți ; că unii justifică ceea ce alții postulează ; că gustul unora se leagă de o tradiție vie a culturii, în timp ce gustul celorlalți este ori o reacție naivă, ori o rutină și o prejudecată ; că admirația primilor sporește neîncetat în funcție de ceea ce ea descoperă despre operă și în funcție de ceea ce ea descoperă despre celelalte opere, în timp ce admirația celor din urmă menține la nesfîrșit sărăcia sa neschimbată. Și este la fel de ușor de răspuns celor care, pentru a evita o dezbatere imediată, apelează la judecata istoriei, cum că istoria și-a emis judecata, întrucît artiștii pe care ei îi iubesc continuă pe aceia pe care istoria i-a exclus : Perse vine din Mallarmé iar Géraldy din Samain, Picasso îl regăsește pe Cézanne, iar Fougeron nu regăsește decît pe Puvis de Chavannes.

Nu cred că analiza artei este astăzi în aceeași situație ca și psihologia dragostei în momentul în care ea s-a născut. Nu e vorba de a analiza raportul între o operă și un spectator *oarecare*, ci între o operă și un spectator *competent* : spectatorul la care raportul de fapt devine raport de drept. Estetica este mai aproape de etică decît de psihologie : reacția la opera de artă nu este un eveniment

psihologic, ci apropierea de o valoare. Plecînd de la o operă dată, dacă toate sentimentele sînt posibile, nu toate sînt acceptabile : există unele care-i fac dreptatea pe care altele i-o refuză. Dispreţul lui Anatole France îl nedreptăţeşte pe Mallarmé în aceeaşi măsură în care admiraţia portăresei nu îl justifică pe Géraldy. Şi, plecînd de la un sentiment dat, nu toate operele sînt acceptabile : există sentimente a căror natură însăşi trimite la opere demne să le inspire. Căci este derizoriu de imaginat că, psihologic, experienţa celui care citeşte *L'Aiglon* (Vulturul) admirîndu-l, este identică cu experienţa aceluia care citeşte *Hamlet* în cunoştinţă de cauză.

Faptul că, în ciuda impresionismului şi obiectivismului psihologic, există între operă şi sentiment un raport de raţiune şi drept, nu înseamnă, bineînţeles, că opera cheamă un sentiment mereu identic : nici metamorfozele istorice, nici variaţiile individuale nu sînt negate prin acest lucru. Printre atîţia admiratori lucizi ai lui Baudelaire şi Mallarmé, nu există doi care să trăiască identic admiraţia comună, nici măcar doi care să o situeze exact la acelaşi nivel. Experienţa estetică reţine mult de la individul care o încearcă : iar ierarhia noastră a valorilor e mereu oarecum personală. Dar estetica nu impune identitatea reacţiilor, sau o scară unică a valorilor. Ea solicită numai obiectivitatea valorilor. Nu-l citim pe Racine aşa cum îl citeau Louis Racine, Voltaire sau Sainte-Beuve : însă opera lui este plină de frumuseţi reale şi cheamă un sentiment care îi recunoaşte meritele. Poussin nu este pentru noi ceea ce era pentru Piles sau pentru Ingres : el este, în orice caz, un pictor mare. Trecutul a onorat adesea pe falşii zei şi i-a ignorat pe cei adevăraţi. Dar se pare că epoca noastră nu ignoră nici o valoare reală. Dacă epoca noastră nu construieşte cea mai mare artă, e de datoria ei să trăiască şi să conceapă o estetică deschisă la totalitatea formelor — aşa cum e de datoria Occidentului, după Spengler, să scrie istoria pe care nu mai este capabil să o facă.

V.

„Singura garanţie a ştiinţei reale este puterea[1]", spune Valéry. Ceea ce dovedeşte în mod absolut convingător vanitatea oricărei analize estetice este, după părerea lui, neputinţa analizei de a zămisli o operă frumoasă. Dacă am putea să descoperim cu exactitate ceea ce face frumuseţea unei opere, am fi capabili să producem un echivalent al acesteia : esteticianul perfect ar fi artistul perfect.

Sentimentul ineficacităţii esteticii se datorează în mare parte ostilităţii cu care este întîmpinată. Căci este adevărat că conştiinţa nu implică creaţia. Fiecare ştie că cei mai buni critici, cei mai subtili esteticieni, cei mai buni judecători nu sînt cei mai mari artişti : că există o sterilitate a inteligenţei şi o inocenţă a geniului. Nu Rembrandt e acela care a vorbit cel mai bine despre pictură : ci Reynolds, Gustave Moreau. Da Vinci, cel mai lucid dintre pictori, nu vorbeşte mai bine despre arta sa decît o face Alberti. Colecţionar infailibil, Bonnat a fost un pictor execrabil. Guizot vorbeşte despre Shakespeare mai just decît Hugo, dar nu rivalizează cu el. Sainte-Beuve vorbeşte despre arta romanului mai subtil decît Balzac, dar nu scrie *Iluzii pierdute*. Taine este mai conştient decît Stendhal, dar în loc să scrie *Mănăstirea din Parma* pentru care (el însuşi a spus-o) ar fi dat miile de pagini ale operei sale, el n-a putut decît să schiţeze *Etienne Mayran*. De unde şi eterna ironie a artistului faţă de cel care vorbeşte despre arta sa fără să rivalizeze cu el, ironie în care se întîlnesc un legitim orgoliu şi o teamă oarecum suspectă : aceea de a pierde prestigiul misterului, de a fi dezvăluit şi judecat.

Bineînţeles, criticul este un neputincios. Din această cauză este oare el un orb ? Faptul că este incapabil să scoată din ştiinţa sa opere mari nu dovedeşte de loc că

[1] *Variété IV*.

ştiinţa sa este falsă. De altfel, putere şi ştiinţă sînt distincte, nicidecum duşmane. Creatorilor naivi, inteligenţelor sterile le vom opune creatorii lucizi, lucizii creatori : Baudelaire, Poe, Mallarmé, Valéry, Flaubert, Henry James, James Joyce... Joc prea facil. E la fel de zadarnic să confundăm cele două puteri ca şi să le opunem. Pur şi simplu, ele fac parte dintr-o altă ordine.

Nu voinţa de a crea separă pe creator de critic. Orice critic ar fi creator *dacă ar putea*. Aproape toţi criticii au încercat să creeze ; aproape toţi amatorii de artă ascund în sertarul lor cîte un manuscris, cîteva schiţe. Pasiunea artei este vreodată scutită deplin de o surdă dorinţă de creaţie ? Există cu adevărat acela care nu cere artei decît o plăcere pasivă ? Poţi să fii sensibil şi pasiv, fără îndoială, sensibil şi lenes, sau detaşat de sine. Dar spectatorul cel mai pasiv satisface, prin contemplare, o nevoie de a crea : spectacolul său este o creaţie fictivă — el este pentru artist ceea ce vrăjitorul este pentru amant ; nu ceea ce omul rece este pentru cel senzual. Altora el le-a delegat nostalgia sa creatoare ; însă experienţa artei, chiar pentru contemplator, este inseparabilă de dorinţa creaţiei.

Faptul că reflecţia estetică nu poate da naştere la o operă nouă nu dovedeşte, în faţa operei făcute, imposibilitatea analizei sale. Van Meegeren n-a produs opere mari, însă falsurile sale atestă precizia cu care îl cunoştea pe Vermeer. Bourget nu l-a egalat pe Balzac, însă romanele sale dovedesc că l-a citit cu atenţie. Lhote nu l-a ajuns pe Cézanne, însă l-a privit cu atenţie. Raţiunile pentru care nu putem trece de la cunoaştere la creaţie sînt, de altfel, destul de evidente. Orice creaţie este un act inventiv, iar cunoaşterea nu cuprinde niciodată decît lucruri făcute : capodopera ştiinţei critice nu poate fi decît o pastişă reuşită. A înţelege ceea ce face forţa lui *Moş Goriot* permite, la rigoare, să-l imităm : nu să scriem *Iluzii pierdute*. Dacă artistul, creînd, se mulţumeşte să se sprijine pe operele sale anterioare, înseamnă că atunci i-a sosit ceasul repetărilor inutile — ceasul în care conştiinţa înlocuieşte creaţia. Artistul scoate germenul creaţiilor

sale noi din refuzul său mai mult decît din înțelegerea a ceea ce a creat deja : invenția este întotdeauna un răspuns la insatisfacție. Or, știința critică posedă multe lucruri, însă îi lipsește această putere de refuz față de trecut și aptitudinea de a face să izvorască viitorul. Cu siguranță, nici un critic al *Contemplațiilor* nu putea să scrie *Dumnezeu,* nici măcar să-l prevadă (a-l prevedea însemna aproape a-l scrie). Nici un spectator al piesei *Andromaca* nu putea să imagineze *Fedra.* Nici un privitor al primei *Lecții de anatomie* nu putea să o imagineze pe cea de a doua (în care cadavrul stă în fața noastră într-un racursiu tulburător). Nici un admirator al companiilor de archebuzieri, nu putea să imagineze *Regenții* și *Regentele.* Iar epoca albastră a lui Picasso nu conținea *Guernica* decît pentru Picasso. Dar aceste evidențe nu implică numaidecît ca cunoașterea estetică a operelor făcute să fie inadecvată : este adevărat totodată că operele valorează prin ceea ce noi vedem în ele, și prin faptul că ceea ce vedem în ele nu ne permite să creem altele noi.

Trebuie „să ne fondăm conceptele despre artă pe experiența noastră în artă și nu să subordonăm această experiență unor concepte, scrie Malraux [1]... Nici o „lege" a artei nu se proiectează din trecut spre viitor". Desigur. Dar faptul că nici o lege nu poate să se proiecteze din trecut spre viitor nu dovedește că trecutul n-are lege. Deși valorile nu determină creația, există valori reperabile pentru analiză. Există o logică a invențiilor făcute, deși nu există logică pentru a inventa.

Imprevizibilă, invenția e departe de a fi complet ireductibilă la ceea ce a precedat-o. Iar hiatusul care desparte creația operei noi de comprehensiunea operei făcute nu dovedește nici că comprehensiunea este iluzorie, nici chiar că condițiile reușitei viitoare scapă total condițiilor operei vechi.

De ce este imposibil de trecut de la *Moș Goriot* la *Vărul Pons,* de exemplu ? Oare pentru că fiecare operă,

[1] *Les Voix du Silence,* p. 446.

unitate singulară, incomparabilă, posedă structuri ireductibile și chiar contradictorii celor ale altor opere ? Dar recunoaștem în *Vărul Pons* mai mult decît un caracter al lui *Moș Goriot* : e aceeași tehnică a povestirii, același sens al compoziției și al progresiei dramatice, aceleași procedee de transfigurare. Ar fi absurd să credem că trecerea este imposibilă pentru că modurile reușitei nu servesc decît o dată. Ca operele oricărui mare romancier, acelea ale lui Balzac sînt totodată unități singulare și fragmente ale aceluiași univers, expresiile unei aceleiași tehnici. Presupunînd că operele unui artist au fost complet ireductibile unele la altele, absolut incomparabile, presupunînd că logica creației n-a trecut niciodată pe propriile sale urme, operele n-ar putea să formeze *o* operă, iar pluralitatea lor contradictorie ar elimina din istorie chiar numele artiștilor. Or, unitatea operelor există. Și progresul lor. Căci dacă singularitatea operelor ar implica singularitatea valorilor, n-am înțelege acest fapt incontestabil care este progresul operelor : progresul este posibil tocmai pentru că cutare structură, cutare procedeu odată descoperite, odată încercate, odată recunoscute ca valori, drept condiții ale reușitei, sînt reluate de către scriitor, îmbogățite, transformate. Așa se explică faptul că Balzac nu încetează să utilizeze și să aprofundeze diversele procedee ale tehnicii sale după ce le-a descoperit : reîntoarcerea personajelor, progresie și culminație dramatică, prezență a trecutului în prezent, mitologie pariziană, dezvoltare a personajelor etc. Arta romanescă a lui Dostoievski, Conrad, Flaubert, James se definește în funcție de constante asemănătoare. Dar, pentru a trece de la *Goriot* la *Pons,* de la *Maisie* la *Ambasadorii,* de la *La Folie-Almayer* la *Lordul Jim,* nu e suficient să transportăm aceste procedee pe un spațiu virgin. Trebuie să apară aceeași lume, fără îndoială, dar sub o altă formă, imprevizibilă — alte personaje, o altă povestire, o altă curgere...

Este foarte adevărat că orice operă autentică se recunoaște după sentimentul de creație pe care ni-l impune. Și că, așa cum spune Malraux, acest sentiment este aproa-

pe de cel pe care ni-l inspiră descoperirea unei forme necunoscute a vieţii. Este adevărat că această creaţie nu este opera inteligenţei. Este adevărat, în sfîrşit, că inteligenţa n-ar putea să ne dea măsura creaţiei. Dar creaţia artistică nu emană în întregime dintr-un act misterios şi ireductibil. A crea înseamnă, fără îndoială, a recurge la forţe enigmatice. Dar înseamnă şi a supune acestor forţe pe acelea pe care inteligenţa le controlează. A inventa înseamnă a scoate — în mod misterios — o formă inedită din mijloace deja încercate, din opere deja făcute, din conştiinţa critică a acestor opere şi a acestor mijloace. Înseamnă a supune conştiinţa la creaţie, nicidecum a sacrifica conştiinţa pentru o putere inexprimabilă. De aceea compararea creaţiei artistice şi creaţiei naturale nu este decît o metaforă : nimic nu e la fel de aproape de producerea unei capodopere ca apariţia unei noi vieţi, dar ce distanţă între ele ! Germenul din care se nasc operele nu se formează în adîncurile obscure de unde ţîşneşte viaţa ; forţe conştiente îl pregătesc, îl duc, forţe care au memoria trecutului îl folosesc, îl corectează. Nici un artist, oricît de genial ar fi, nu-şi are obîrşia doar în propriul său geniu, nu se fereşte să-şi ia maeştri, modele, să aibă o cultură. Nu există artist, oricît de spontan ar fi, care să nu aibă nevoie să se sprijine pe el însuşi, să nu dezvolte şi să nu îmbogăţească încetul cu încetul ceea ce a cîştigat în timp : rareori marile opere sînt operele din tinereţe. Nu există artist, oricît de naiv ar fi, care să nu fi încercat să reflecteze asupra lui însuşi, să *„teoretizeze"*. Ce vor să spună toate acestea, dacă nu că inteligenţa însoţeşte creaţia, că ea este departe de a fi fără eficacitate, că există direcţii ale reuşitei artistice, obstacole şi modele, lecţii ? Fără îndoială, scriitorul conştient la extrem de această îndreptăţire riscă să ajungă la o creaţie strîmtă şi monotonă : i se întîmplă să reproducă la nesfîrşit propria sa reuşită aşa cum clasicismul n-a încercat să repete aceleaşi forme, pentru faptul că a crezut în autoritatea unui model absolut. Există o sterilitate ameninţătoare pentru creatorii conştienţi — pentru Baudelaire, pentru Mallarmé, pentru Flaubert, pentru Valéry poet. Dar fecunditatea inventivă, dacă este neglijată de inteligenţă, are rătăcirile sale, uzura şi diminuarea sa de forţe, vicii pe care este neputincioasă să le îndepărteze. Ronsard, Hugo, Verlaine, James au geniul poetic : le lipseşte acea luciditate care-i reţine pe Baudelaire şi pe Flaubert. Geniul reconciliant cu puterea intelectuală este privilegiul celor mai mari : e Goethe, e Balzac, e Tolstoi, e da Vinci. Luciditatea nu este adversara geniului — aşa cum nu este resortul acestuia.

Afirmaţia lui Valéry după care estetica nu există, pentru că ea nu poate determina creaţia, postulează un „tot sau nimic" neacceptabil. Valéry, ca şi Baudelaire, a sperat totul de la inteligenţă : „infailibilitatea poetică" — posibilitatea de a produce „cu siguranţă" capodopere. Convinsă că nu poate da *totul,* inteligenţa este acuzată, în acest domeniu, de a fi iluzorie şi zadarnică — de a fi un *nimic.*

Dar vedem că reflecţia estetică nu este iluzorie ; că ea descoperă structurile reale la care se referă sentimentul nostru al valorilor ; şi vedem de asemenea că ea nu este ineficace. Conştiinţa acţionează asupra procesului creator. „Estetica nu este o ştiinţă normativă ; ea este o ştiinţă a normelor", a scris un estetician contemporan[1]. Dar tocmai dacă estetica este o ştiinţă a normelor, nu se poate ca ea să nu fie şi normativă— oricît de parţial ar fi acest lucru : nu se poate ca conştiinţa normelor să nu intervină în actul creaţiei.

VI.

„Opera de artă, scrie Paul Valéry — foarte grijuliu să reunească toate dovezile procesului esteticii — îşi are originea şi efectul într-un sistem inextricabil de condiţii in-

[1] Valentin Feldman : *L'Esthétique française contemporaine (Estetica franceză contemporană).*

dependente. Nu putem rezuma un poem aşa cum rezumăm... un univers". „Nu putem de fapt extrage dintr-un obiect sau dintr-un dispozitiv natural sau artificial anumite caractere estetice pe care le-am regăsi aiurea, pentru a ne ridica apoi la o formulă generală a lucrurilor frumoase... Lucrul considerat nu suportă să fie redus la unele din trăsăturile sale fără a-şi pierde virtutea sa emotivă intrinsecă". Despre acest particular care este opera, cum ar putea exista o ştiinţă ?" Dacă este adevărat că nu există ştiinţă a particularului, nu există nici acţiune, nici producţie care să nu fie, dimpotrivă, în mod esenţial particulară, şi nu există senzaţie care să subziste în universal". Presupunînd că este posibil să separăm opera de condiţiile sale fără să suprimăm virtutea acestora, opera ar deveni inutilă : estetica ar fi moartea artei. „Deducţia unei estetici metafizice care tinde să substituie o cunoaştere intelectuală efectului imediat şi singular al fenomenelor şi rezonanţei lor specifice tinde să ne dispenseze de experienţa Frumosului, aşa cum este întîlnit el în lumea sensibilă". Şi mai mult : „Dacă estetica ar putea exista, artele ar dispărea în faţa ei, adică în faţa esenţei lor[1]".

În măsura în care estetica încearcă să detecteze, în cadrul realităţii concrete a operei, ceea ce face valoarea ei, ea ajunge inevitabil la scheme abstracte care pierd orice virtute estetică. A cerceta valorile nu înseamnă a subînţelege că acţiunea operei nu se bazează pe totalitatea ei inextricabilă, ci pe elemente pe care putem să le izolăm ? În abstractul în care estetica îşi formulează valorile, ceea ce face valoarea a dispărut : eficacitatea inseparabilă de existenţa concretă. Astfel, proiectul însuşi al esteticii pare contradictoriu pentru că pune *in abstracto* ceea ce există numai *in concreto*.

Ceea ce înseamnă că estetica nu dă din nou opera, lucru pe care toată lumea îl bănuieşte. Nicidecum că structurile dezvăluite nu sînt cele care acţionează în operă.

[1] *Variété III şi IV.*

Abstracte, formulele esteticii nu sînt *fictive*. Componenţii chimici ai vieţii nu redau mai mult viaţa, şi ei sînt totuşi componenţii ei reali. Formulele estetice nu *sînt* opera, ele *privesc* opera. Izolate şi proiectate în spaţiul abstract al teoriei, nici arabescul lui Rubens, nici triunghiul în care Tiţian a înscris trupul acelei nimfe în *Bacanala* din Prado, nici secţiunea de aur, nici legea balzaciană a progresiei dramatice, nici ritmul ternar al prozei lui Chateaubriand, nici antitezele lui Hugo, nici jocul vocalelor în versurile lui Racine nu au eficacitate. Şi totuşi, acestea sînt elemente esenţiale ale eficacităţii operei : a le suprima înseamnă a şubrezi opera, uneori chiar a o distruge. Ele nu sînt opera, dar ele există în operă. E straniu să închidem estetica în dilema vanităţii sau a eficacităţii absolute. Posibilă, estetica ar înlocui opera, spune Valéry. Vis de intelectualist pe care nu trebuie să ne mirăm văzîndu-l decepţionat ! Capabilă de exactitate şi chiar de eficacitate, estetica nu poate atinge decît aspecte ale unei realităţi totale. Pentru că sînt fragmentare, luminile sale valorează mai puţin decît obscuritatea ?

*

Dar mergem pînă la a ne îndoi că aceste aspecte fragmentare corespund realităţii operei. Fiecare privire asupra operei, pare-se, face să se ridice un straniu miraj : cum am putea afirma că valorile reperate sînt realmente valori, întrucît dovada obiectivităţii lor presupune o experienţă a generalităţii lor care este imposibil de făcut ? Spun „generalitate", şi nu „universalitate". Căci, desigur, pentru ca o valoare să-şi demonstreze obiectivitatea, nu e necesar ca ea să fie universală : prezentă în toate operele valabile. Cine mai crede, în acest sens, în unităţile tragice, în compoziţia piramidală — sau chiar în secţiunea de aur ? Dar, dacă această valoare este obiectivă, este indispensabil ca ea să fie valoare pretutindeni unde se manifestă şi să nu apară niciodată ca nonvaloare. Or, nu există nici una care să nu fie comună operelor mari şi operelor mediocre, una singură pe care s-o găsim doar în opera

valabilă şi niciodată în afara acesteia. Dacă forţa acestui roman de Balzac se bazează, parţial, fără îndoială, dar precis, pe o astfel de metodă de compoziţie ; farmecul acestui vers din Racine, pe această succesiune a vocalelor ; frumuseţea acestei pînze de Poussin, pe o astfel de dispunere a maselor luminoase şi a maselor întunecate, nu este oare evident că aceste structuri trebuie să se manifeste ca valori pretutindeni unde le întîlnim, şi să nu fie niciodată asociate cu opera mediocră, cu falsul, cu pastişa ? Or, Henry Bordeaux poate compune ca Balzac, Bouguereau poate să facă dispunerea ca Poussin, Anna de Noailles să plaseze vocalele ca Racine.

Şi iată-ne constrînşi să admitem că frumuseţea unei opere nu se bazează pe valorile pe care le izolează inteligenţa ; că ea este în întregime, şi în mod indestructibil, în unitatea inextricabilei sale existenţe ; că ea este opacă, complet opacă pentru conştiinţa analitică ; că ea trebuie trăită, deci admisă, şi nu elucidată. Totul se petrece ca şi cum valoarea unei opere n-ar proveni din ceea ce valorile aduc acesteia, ci din ceea ce ea aduce valorilor, într-un gest obscur şi ireductibil ca acela prin care viaţa cheamă în mod inepuizabil viaţa.

Cei mai buni analişti ai artei oare au afirmat altceva ? Aşa este gîndirea lui Valéry asigurînd că „a spune că un obiect este frumos înseamnă a-i da o valoare de enigmă [1]"; gîndirea lui Benedetto Croce constatînd că arta scapă acelor *generalia* şi că ea înseamnă „opere particulare în număr infinit, întru totul originale, fiecare intraductibilă într-o alta [2] ; gîndirea lui Malraux respingînd termenul de „estetică" şi adoptîndu-l pe cel de „psihologie", pentru că estetică sugerează ideea unei legislaţii şi pentru că noi sîntem în faţa fiecărei noi capodopere ca în faţa unei plante necunoscute ; gîndirea lui Boris de Schloezer identificînd cunoaşterea estetică şi cunoaşterea erotică...

[1] *Variété IV.*
[2] *Breviar de Estetică* (Prejudecăţi în legătură cu arta).

*

Şi, totuşi, la fel de puternică şi de irefutabilă ca experienţa vanităţii valorilor abstracte, iată experienţa contrară. Noi gîndim operele, vorbim despre ele. Avem sentimentul că, departe de a ne emoţiona fără motiv, opera datorează efectul său pregătirilor făcute pentru a ne emoţiona ; şi că ea conţine în obscuritatea ei vie unghiuri pe care poate juca lumina. Luarea de conştiinţă, aprofundînd-o, aprofundează plăcerea. Asta înseamnă deci că ea i-a dat altceva decît iluzii.

Dacă este adevărat că nici o structură, transportată în afara operei unde se întîlneşte, nu este asigurată să-şi păstreze puterea, este adevărat — este tot aşa de adevărat — că cea care fondează valoarea operei e *cutare* structură, nu o alta. Deşi acest joc de vocale, această dispunere a figurilor sau a maselor, acest procedeu de compoziţie sînt aiurea lipsite de forţă, totuşi lor le este datorat (parţial, dar sigur) farmecul acestui vers racinian, armonia lui Tiţian, forţa acestui roman de Balzac. Dovada acestui lucru constă în faptul că e suficient să alterăm aceste structuri pentru a face să dispară eficacitatea operei : şi că e suficient să le remarcăm pentru a-i intensifica strălucirea. A spune că opera face valoarea şi nu valoriile opera, e deci inacceptabil întrucît noi modificăm opera modificînd valorile. Dar este evident că ele nu acţionează decît prin relaţia lor cu o totalitate concretă. Opera este o unitate organică : dar această unitate confruntă diverse elemente pe care e posibil să le reperăm. Insuficiente, valorile nu sînt iluzorii. Iar plăcerea obscură a operei este mai puţin profundă decît contemplaţia sa activă şi conştientă.

A recunoaşte că frumuseţea unei opere este altceva decît produsul valorilor suprapuse nu înseamnă a descuraja cercetarea estetică. Înseamnă doar a defini limitele sale şi a o orienta. E absurd să credem că valorile reperate în operele particulare formează un corp de formule generale între care operele n-ar avea decît de ales. Valoarea neac-

ţionînd niciodată decît prin relaţia singulară care o transformă, primind de la contextul ei o înfăţişare mereu nouă, mereu legată de un contrast sau de o simetrie care o transfigurează, nu se pune problema de a vedea în ea un imperativ determinant. Rezultă că opera concretă pune în joc valorile.

Dar atunci să fim atenţi. Dacă structurile pe care opera le pune în joc nu pot fi formulate *in abstracto* decît pierzîndu-şi puterea, nici o afirmaţie generală nu este posibilă, întrucît, îndată formulată, valoarea devine nonvaloare. În consecinţă, n-am putea vorbi de o estetică, adică de o reflecţie generală care să se degajeze din opere şi care să le depăşească. Numai analiza operelor concrete este posibilă, analiză care, desigur, reperează valori, sau nu le evocă decît în cadrul operei particulare. Reflecţia estetică trebuie să rămînă prizonieră a monografiilor critice.

Să ne punem de acord asupra acestui lucru : reflecţia estetică se formează pe planul operelor concrete. Înseamnă oare că nu există nici o diferenţă între ea şi monografia critică ? Noi nu sesizăm valorile decît într-o experienţă concretă, şi nu putem să le punem ca legi generale în afara acestor experienţe. Dar experienţa concretă nu este neapărat experienţă lucidă. Şi, de îndată ce intervine luciditatea, intervine ceva care depăşeşte planul operelor particulare : confruntarea acestor opere şi reflecţia care se naşte din această confruntare. Din experienţă concretă în experienţă concretă, din reflecţie particulară în reflecţie particulară nu se formează neapărat un ansamblu de axiome care, în domeniul inteligibil al teoriei, ar conserva puterea lor reală, ci *o metodă generală a experienţei.* Din cultură şi din conştiinţa culturii, din compararea operelor se nasc încetul cu încetul o clarviziune şi o sensibilitate superioare : un *spirit* care nu este prizonierul experienţelor singulare întrucît el s-a născut din depăşirea lor şi prezidează, odată format, efectuarea lor. Dacă estetica nu ne dă legile operei de artă, ea ne învaţă cel puţin să o plasăm sub o lumină care îi descoperă şi îi verifică valoarea.

Valorile sînt în număr infinit, pentru că fiecare operă concretă le metamorfozează : nu există două romane în care compoziţia tehnică să aibă aceeaşi semnificaţie, două fraze în care cadenţa ternară să fie de aceeaşi natură, două pînze în care raporturile de culori şi de suprafeţe să aibă acelaşi efect. Dar dacă nu există decît valori individuale, aceste valori individuale fac parte din anumite categorii, se situează la diferite nivele : aşa cum oamenii pot fi clasaţi după culoarea pielii, după talie, după forma craniului sau după dominanta caracterului lor, deşi fiecare din ei este, în mod ireductibil, un individ. Cunoaşterea la care ajunge reflecţia estetică nu ne dă normele artei dar *pune în perspectivă diferitele ordine de valori.* Există întotdeauna o operă pentru a restrînge semnificaţia, sau chiar pentru a dezminţi în mod categoric valoarea unei structuri izolate. Ansamblul operelor, totuşi, pentru cel care ştie să-l interogheze, pune în lumină relaţia diferitelor ordine de valori între ele şi relaţia lor cu eficacitatea artistică : luminînd astfel treptele succesive ale scării în înaltul căreia, într-o obscuritate invulnerabilă, se disimulează Geniul.

Nu putem da nici unui procedeu precis de compoziţie romanescă o valoare decisivă : dar o experienţă generală şi conştientă ne informează despre importanţa tehnicii în arta romanului. Nici un adevăr filozofic nu asigură valoarea operei care l-a reflectat : dar putem preciza rolul pe care îl joacă în general implicaţiile filozofice în artă şi în eficacitatea ei. Nici o figură nu dă secretul poeziei : dar reflecţia asupra poeziei permite să degajăm importanţa poetică a figurilor, şi nu este zadarnic să sesizăm prin care forme ale limbajului se poate distinge poezia de proză, chiar dacă această cunoaştere nu ne-ar descoperi o formă precisă care ar fi de utilizat. Faptul că eufonia particulară a unui vers de Racine nu este o lege a poeticului nu înseamnă că nu este important să situăm, datorită reflecţiei estetice, eufonia printre mijloacele poeziei. Nu ştim *a priori* prin ce anume sînt valoroase operele : cunoaştem acest lucru *prin experienţă.* Din experienţă în experienţă

noi ştim — în ciuda diversităţii operelor — care sînt mijloacele privilegiate ale valorii, care sînt *locurile în care se manifestă valorile*. Experienţa ne arată, de exemplu, că valorile de tehnică şi de semnificaţie sînt întotdeauna subordonate ; că limbajul predicării morale sau al demonstraţiei filozofice nu este limbajul artei ; că eficacitatea emotivă a unei opere este suspectă şi fragilă, că sinceritatea unui scriitor nu garantează în mod estetic mărturisirile sale. Dacă sîntem tentaţi să dăm modernităţii unei opere o valoare decisivă, înseamnă că ignorăm, făcînd acest lucru, ceea ce supunerea artei la o formă strict istorică riscă să-i răpească. Dacă sîntem tentaţi să aprobăm un roman sau un poem pentru că este conform cu noţiunea cea mai pură a genului, înseamnă că am reflectat insuficient asupra valorii însăşi a ideii de gen în raport cu eficacitatea totală a artei. Şi, punînd la limită opera în unitatea ei inextricabilă, de necercetat şi singulară, reflecţia estetică permite să situăm diferitele ordine de valori după distanţa la care se află de acestă limită. Dacă ea nu smulge secretul său formei organice a operei de artă, cel puţin împiedică să o confundăm cu perfecţiunea tehnică, cu profunzimea conceptuală, cu puritatea unui gen, cu conformitatea unui stil. Estetica este posibilă şi fecundă, fie şi datorită faptului că nu pierde din vedere ceea ce-i scapă şi că ordonează tot ceea ce sesizează în funcţie de acest insesizabil secret.

Învăţăm unde să căutăm valorile şi cu ce să verificăm valorile descoperite. Şi de asemenea din ce perspective e bine să le surprindem şi să le evaluăm. În mod naiv, aprehendăm opera veche ca şi cum ar fi actuală ; ni se întîmplă de asemenea să aprehendăm opera actuală ca şi cum am avea de-a face cu o operă veche. În mod naiv, primim opera ca un efect detaşat de orice intenţie, sau ne imaginăm că intenţia autorului era tocmai de a produce efectul pe care tocmai l-am încercat. Numai conştiinţa estetică poate rectifica astfel de perspective ; poate restitui trecutul la trecut, prezentul la prezent, intenţia la autor. Pentru că ea ştie ceea ce au dat operele, ea ne învaţă ceea ce trebuie să cerem operelor. Pentru că ea ştie cum şi-au arătat operele adevărata lor înfăţişare, ea ştie în ce perspective e bine să le interogăm.

Ceea ce nu înseamnă a supune opera la o judecată, la precepte intelectuale, pentru că experienţa trăită a operelor serveşte de ghid şi de dovadă — iar reflecţia nu este decît un mijloc de a o scoate la lumină. Ceea ce nu înseamnă, de asemenea, nici a supune viitorul la trecut, pentru că ştim, prin experienţa concretă a operelor, că orice operă autentică înseamnă diferenţă. Nu e suficient să ai o experienţă în artă — o cultură — pentru a descoperi opera nouă. Dar acela care nu are nici o experienţă în artă, sau care n-a izbutit să reţină nimic din ea, cu atît mai mult nu o va descoperi : dacă profesorii de literatură nu sînt întotdeauna critici clarvăzători, revoluţionarii literari nu sînt niciodată analfabeţi, iar Breton nu l-ar fi descoperit pe Lautréamont dacă n-ar fi trecut prin Valéry şi prin Viélé-Griffin, dacă reflecţia sa asupra acestor poeţi, mai ales, nu i-ar fi indicat un gol pe care au venit să-l umple Lautréamont şi Rimbaud. Operele creatoare dau întotdeauna valorilor o nouă înfăţişare şi aduc valori noi. Iar noi nu ştim ce vor fi marile opere de mîine. Dar ştim ceva mai bine ceea ce nu vor putea fi. Oricît de diverse şi de *contrare* ar fi, ele nu pot vorbi decît un limbaj : cel al artei — care este un limbaj al formelor. Dacă literatura se metamorfozează, metamorfozele ei, neîntrerupte şi imprevizibile, sînt metamorfozele unui stil. Ştim că nu va exista niciodată o mare literatură decît prin gloria limbajului, o mare poezie fără limbaj ireductibil la proză, fără mesaj ireductibil la concepte, o mare pictură reductibilă la fotografii, o mare muzică reductibilă la marşuri militare sau la ritmuri de dans : o mare artă reductibilă la expresia ei abstractă sau la utilitatea ei socială. Oricît de diverse şi de contrare ar fi, adevăratele valori ale artei se grupează într-o legalitate tainică, în esenţa naturii însăşi a artei.

Din opere reţinem spectacolul diversităţii lor ireductibile. Dar, aşa cum formele vieţii animale şi vegetale, oricît de variate ar fi, aparţin unui regn care are speciile şi legile sale, tot aşa şi operele aparţin unui univers care are natura lui şi care poartă în el legi, *plecînd de la care* creaţia ţîşneşte în inepuizabila sa varietate. Dacă este adevărat doar că e posibil să vorbim despre operele de artă şi să ajungem la frumuseţea lor, valoarea nu este o iluzie subiectivă : există un adevăr al valorii. Şi, tot aşa, valorile nu sînt incomparabile, ele pot fi situate pe un acelaşi plan — cel al unei experienţe generale a artei. Altfel spus, *există o natură a artei* care se degajă din ansamblul operelor şi care face posibilă trecerea de la una la alta, şi datorită căreia experienţa operelor este un lucru care pregăteşte pentru experienţa altor opere. Dacă e adevărat doar că sensibilitatea se educă şi se rafinează, că gustul progresează, că anumiţi oameni sînt mai buni cunoscători decît alţii, aceasta implică adevărul şi obiectivitatea valorilor, posibilitatea comparării şi ierarhizării lor : aceasta implică faptul că arta are o natură. Despre un îndrăgostit nu spunem că se pricepe la femei : dar de la acela care vorbeşte despre o operă în cunoştinţă de cauză, ne aşteptăm să vorbească în mod inteligent şi despre celelalte opere. Aceasta înseamnă că, în faţa operei noi, nu plecăm de la zero ; că există o experienţă generală a artei care nu ne lasă dezarmaţi în faţa operei noi ; că în ciuda transformării şi creării valorilor, există direcţii în care valorile au şansă să apară şi altele în care pare zadarnic să le aşteptăm. Aceasta înseamnă că, în ciuda metamorfozelor existenţei, se degajă chiar din aceste metamorfoze o *esenţă* în funcţie de care se ordonează toate valorile pe care reflecţia estetică are misiunea să le lămurească.

*

Noi nu postulăm acest adevăr al valorilor şi această legalitate artistică pentru a da esteticii promovarea pe care

o aşteaptă. Existenţa esteticii este suficient atestată de către experienţa cotidian trăită a operei de artă.

La drept vorbind, în faţa operei trăim două experienţe contrare. Contradicţia judecăţilor şi evoluţia lor în timp ne conving că valoarea operelor depinde de arbitrarul oamenilor ; şi sentimentul că valoarea ni se revelează într-o experienţă pur subiectivă se fondează pe neputinţa în care ne aflăm de a o comunica şi de a o dovedi, pentru că nici o formulă abstractă nu dă socoteală de ea. Totul se petrece deci ca şi cum valorile ar fi ori iluzii psihologice, ori revelaţii opace şi indicibile. Dar trăim şi experienţa contrară : sîntem în faţa operei ca în faţa unei realităţi al cărei stăpîn nu sîntem, temîndu-ne că nu vom vedea ceea ce este de văzut şi că vom vedea ceea ce nu există ; vorbim despre opere ca şi cum secretul lor n-ar fi complet ireductibil la înţelegere şi la limbaj ; discutăm despre ele ca şi cum contradicţia judecăţilor ar putea fi depăşită. Or, dintre aceste două experienţe, cea de-a doua o anulează pe prima. Teoria indicibilităţii şi subiectivităţii valorilor nu este decît interpretarea inexactă a unei experienţe efective ; iar experienţa contrară dă socoteală de experienţa efectivă, în timp ce aceasta o exclude pe cealaltă. Dacă valoarea ar fi subiectivă sau indicibilă, n-am înţelege acest fapt incontestabil care este conştiinţa operei. Dar conştiinţa operei permite să recunoaştem că subiectivitatea este un element (secundar) al experienţei estetice, şi că indicibilul este o limită, destul de îndepărtată pentru a lăsa loc la un vast şi fecund efort de reflecţie.

Mergem spre operă cu tot elanul dragostei care-şi caută obiectul. Dar mergem de asemenea spre ea cu ezitare şi nelinişte, teamă de a ne înşela, de a subestima sau de a supraestima, de a nu vedea cum trebuie văzut, de a nu pune cele ce vedem la adevăratul lor loc. Fără îndoială, există opere care se impun. Dar oare se impun ele de la început ? Şi se impun oricui ? Măreţia nu sare tuturor în ochi ca lumina, chiar dacă strălucirea ei eclipsează

strălucirea celei mai frumoase zile. Grijă de a fi vigilent, teamă de a fi înşelat : asta înseamnă a afirma că valoarea este în afara noastră. Şi că nu este nici indicibilă, nici incomunicabilă. Dacă apropierea noastră de operă comportă aceste prudenţe, aceste ezitări, aceste precauţii pe care le-am descris şi dacă ele provin dintr-o experienţă a culturii, înseamnă că există un adevăr de apropiat şi că, pentru a-l atinge, există o educaţie, o metodă — o reflecţie. Chiar aceia care celebrează în emoţia estetică o întîlnire predestinată, un eveniment enigmatic, nu scapă de grija de a justifica şi de a împărtăşi revelaţia lor cel puţin celor demni de aceasta : suprarealismul n-a căutat consimţămîntul universal, dar el n-a evitat prozelitismul. Sentimentul nostru în faţa operei pune în discuţie propria sa legitimitate, caută dovada sa, acceptă să se transforme sau să se renege, întrucît ştie că valoarea nu este o iluzie subiectivă, nici admiraţia un pur eveniment psihologic, ca un sentiment de plăcere sau de durere, întrucît ştie că autoritatea există în opera însăşi şi că stă în puterea conştiinţei faptul de a plasa opera sub o lumină în care ea nu va mai putea minţi. Asta înseamnă a afirma că arta poartă în ea o legalitate obscură şi imperioasă care serveşte de regulă sentimentului nostru, şi că sentimentul nostru caută în fiecare clipă să ştie dacă se află în acord cu ea. Fără îndoială, cum spune Malraux, operele care ne plac sînt acelea care se unesc în admiraţia noastră şi nu cele care ar trebui să se unească aici. Dar operele care ne plac sînt tocmai acelea pe care le simţim demne de a fi îndrăgite. Căci, în sfîrşit, nu le îndrăgeşte fiecare : iar pentru a opune gustul nostru la gustul altora, trebuie să afirmăm o legalitate. Există o natură a artei şi o obiectivitate a valorilor numai dacă gustul care mă face să-l prefer pe Cézanne lui Bonnat nu acceptă să se considere egal cu cel care face să fie preferat Bonnat lui Cézanne. Eroarea constă în a crede că orice legalitate se bazează pe concepte universale. Faptul că nu există morală universală nu dovedeşte că toate atitudinile practice sînt echivalente. Faptul că nu există dovada matematică a spiritului de finete nu înseamnă că gustul nu e nimic altceva decît un sentiment irecuzabil şi nejustificabil de durere sau de bucurie.

*

Astfel, Estetica aşa cum o înţelegem noi nu este deloc o ficţiune palidă pe care ar trebui să o împingem în real ; şi să o scoatem din umbra improbabilului : ea este experienţa cotidiană a oricui trăieşte cu adevărat în contact cu operele de artă. Experienţa efectivă a judecăţii revelează existenţa şi intervenţia unei conştiinţe generale care o pregăteşte, o ghidează, o verifică. Oricît de confuz ar părea, există în tatonările noastre în faţa operei în efortul nostru pentru a ne adapta privirea şi sentimentul la ceea ce descoperim un apel la reflecţia, la cultura şi la legalitatea care se degajă de aici. Estetica nu este o construcţie a spiritului : ea este un eveniment trăit.

Şi vedem că ea nu e nici cunoaşterea pasivă a unui obiect care îi preexistă : ca psihologia pentru viaţa mentală. Mult mai mult decît cunoaştere a unui obiect, ea este prelungirea conştientă a unei activităţi : ceea ce este morala pentru experienţa etică, ori reflecţia politică pentru acţiune. Dacă experienţa concretă exprimă realitatea esteticii, acest lucru se petrece sub forma acestui apel la justificare, acestei intervenţii a conştiinţei. Dacă estetica luată ca ştiinţă este implicată în experienţa estetică luată ca eveniment, acest lucru se petrece pentru că experienţa trăită nu se acceptă nici ca arbitrar, nici ca fatalitate, şi aspiră să depăşească purul eveniment psihologic pentru a ajunge la un plan unde şi-ar pune în lumină „principiile" a căror presiune o simte în mod confuz. Există în ea o tendinţă de explicitare, prin care tinde să se depăşească într-o ştiinţă generală : şi mult mai puţin pentru a vedea

gustul cunoaşterii dezinteresate decît pentru a aştepta de la această explicitare garanţia, aprofundarea, metamorfoza sa. Experienţa concretă vizează să se transforme în conştiinţă generală, întrucît ea doreşte să schimbe o reacţie nesigură cu o reacţie sigură. Estetica nu e altceva decît efortul de a explicita conştiinţa confuză pe care o pune în joc experienţa concretă : jocul însuşi al conştiinţei estetice efective încercînd să se verifice şi urmărind din afară şi în plină lumină explicitarea care o transformă.

Estetica luată ca ştiinţă e astfel chiar în miezul experienţei a cărei ştiinţă este : ea este vîrful extrem şi depăşirea acestei experienţe, această experienţă însăşi mergînd pînă în adîncul a ceea ce poartă în ea, mergînd pînă la limita ei pentru a-i descoperi izvoarele. Şi, în această explicitare, experienţa spontană se transformă : estetica este eficace. În raport cu experienţa artei, nu putem spune despre ea că este ceea ce este o teorie fizică a mersului pentru mersul însuşi, ceea ce este pentru exerciţiul raţiunii formularea acelor principii pe care Leibniz le compară cu muşchii şi tendoanele care ne permit să mergem „deşi nu ne gîndim deloc la acest lucru". Estetica nu este o ştiinţă expletivă sau tautologică. Omul cultivat nu judecă la fel ca cel incult ; omul lucid, ca naivul. Născută din experienţa sensibilităţii, această elucidare, odată împlinită, revine spre izvorul său şi-l reanimă. Sau mai curînd : orice sensibilitate competentă poartă în ea această elucidare şi, că ea o face în mod tacit sau explicit, maturaţia ei nu e nimic altceva decît progresul unei lucidităţi legate de îmbogăţirea experienţei. Aici, distincţia între sensibilitate şi experienţă nu are deloc forţă : sensibilitatea competentă *este* o conştiinţă. Estetica este astfel mult mai mult decît o psihologie a judecăţii de gust : transpunerea acestei judecăţi pe un plan reflexiv de unde va putea reveni la ea însăşi, transformată, clarificată, sigură, înarmată cu clarviziune, capabilă să distingă altfel decît printr-o reacţie sentimentală, care se îndoieşte de ea

însăşi, falsele şi adevăratele lumini. Estetica nu este numai o ştiinţă posibilă care nu e lipsită de obiect : ea este o activitate necesară care transformă chiar obiectul ei. *O metodologie a experienţei estetice trăite.*

Limitîndu-ne la un domeniu particular, literatura, ne rămîne să schiţăm liniile mari ale acestei metodologii. Am arătat că putem, că *trebuie* să vorbim despre opere. Ne rămîne să vorbim despre ele.

CAPITOLUL XII

Arta ca remuşcare şi ca bucurie

Cine îşi petrece viaţa sculptînd statui, abate asupra sa reproşul de-a fi uitat oamenii. Ce să spunem despre cel care priveşte cum se sculptează şi vorbeşte despre cel care sculptează ! Dacă reflecţia estetică nu e zadarnică în sine, nu este ea oare zadarnică în raport cu o altă activitate, cu un sens mai urgent al vieţii ? Creatorul se scuză invocînd necesitatea gestului său. Dar reflecţia nu are orientare privilegiată : conştiinţa, prin definiţie, este disponibilă. Nu trebuie oare să lase să i se impună obiectul de către o epocă ce nu admite deloc arta printre necesităţile sale ?

Mulţi artişti, închinînd artei toate forţele lor, sînt astăzi în situaţia oamenilor „divertismentului" în faţa acelui „unic necesar" de care le vorbea Pascal. Creînd, nici unul nu scapă pe deplin de remuşcarea de a substitui activităţii sociale o activitate secundară. Nici unul nu scapă de acest lucru, nici unul din cei care preferă dragostea lucrurilor create de către alţii şi reflecţia asupra lor în locul preocupării pentru condiţia istorică a oamenilor. Cine poate alege astăzi fără remuşcări o viaţă de amator de artă, de spectator de artă ? În „solitudinea cernită" a muzeelor şi bibliotecilor, cine nu respiră parfumul suspect al evaziunilor ? Cît sînt de îndepărtate vremurile în care puteam alege să trăim şi să murim printre pietrele din Veneţia gîndindu-ne că alesesem cea mai înaltă parte a omului — vremurile în care puteam merge de la Prado la Ermitaj, de la Toledo la Aigues-Mortes, fără a avea sentimentul că evităm cea mai urgentă responsabilitate ! Îndepărtate ca acel chei Bompjees unde întîrzia Larbaud,

ca muzica din Harmonika Zug, ca plăcerea însăşi de a trăi... Pasărea rănită a devenit porumbel pe pereţii noştri — printre afişele de-o zi...

Reproşăm artei că-şi urmează propria ei cale ; vrem ca ea să slujească. Mai mult decît o justificare a exigenţelor particulare ale artei se impune o justificare a existenţei sale. Noi n-avem de opus o estetică la o alta : nu există decît una. Dar avem de afirmat că o viaţă consacrată artei este una dintre cele mai înalte devoţiuni ale omului : că ea nu se devalorizează.

Întrucît sînt oameni ai pluralităţii, ai adevărului particular care este la capătul cercetării lor, intelectualii sînt vulnerabili la această obsesie a mitului, a unităţii totale, care este umbra religiei pierdute. Dar nu există ordine totală pentru o civilizaţie care s-a încredinţat demonului unei lucide aventuri : nu există decît activităţi diferite, fiecare implicînd propria sa lege. Orice acţiune este o alegere. Dacă vrem eficacitatea şi puritatea gesturilor noastre, e zadarnic să vrem să le supunem unei legi care nu este a lor, sau chiar să visăm că ele se unesc, la limită, într-un adevăr total. Umanismul impune ca fiecare cercetare să meargă pînă la capătul adevărului ei. Numai gîndind acţiunea ca atare vom servi oamenii prin acţiune ; numai gîndind gîndirea, şi gîndind arta ca gîndire şi ca artă vom servi oamenii prin ele.

Un surd complex al culpabilităţii se leagă astăzi de artist şi de „estet", ca de toate formele libertăţii spiritului. Nu că arta ar fi o activitate culpabilă : dar există în noi o culpabilitate care caută să se încarneze. Timp de secole, păcatul originar a fixat indestructibilul sentiment de greşeală pe care ni-l impune o lume în care Răul există, o lume neacordată cu voinţa noastră : iar omul creştin se elibera de acest sentiment prin rugăciune. Ştiam că Isus este răstignit pînă la sfîrşitul lumii şi că trebuie să se roage în tot acest timp. „Moartea lui Dumnezeu" a însemnat sfîrşitul păcatului originar şi sfîrşitul rugăciunii. Dar a în-

semnat şi obligativitatea paradisului pe pămînt : pentru ca oamenii să înceteze să se mai simtă culpabili, trebuie ca ei să fie fericiţi.

Pămîntul aparţine mereu Prinţului acestei lumi, iar noi ne simţim cu atît mai culpabili cu cît sperasem să nu mai fim şi cu cît crezusem că depindea de fiecare dintre noi recrearea paradisului pierdut. Scurtă limpezime a secolelor raţionaliste în care răul, dezrădăcinat din profunzimile lui metafizice, nu mai apasă pe umerii omeneşti şi în care exterminarea lui devine o misiune istorică pe punctul de a fi îndeplinită ! Timp al speranţei în care omul nu se îndoieşte că forţele voinţei şi inteligenţei, de care dispune, vor birui ceea ce forţe umane mai mici au suscitat ! Dar ce greutate, ce încărcătură de iremediabil dă eşecul nostru remuşcărilor apărute din nou ! Căci, descifrînd textul tragic al timpului nostru printr-o grilă raţionalistă, omul se judecă responsabil de situaţia istorică a oamenilor pentru că a crezut că depinde de el — sub o oarecare formă pe care o visează — venirea unei lumi eliberate : domnie a spiritului, republică a oamenilor, stat pozitiv, epocă industrială, societate fără clase — vîrstă de aur...

Ca odinioară trupul Crucificatului, istoria a devenit simbolul greşelii noastre. Dar greşeala pe care o reaminteşte Crucea vine de mult mai departe decît noi înşine : şi ea depinde totuşi de noi să o răscumpărăm. Minunată eliberare : am putea repara acest lucru de care nu eram vinovaţi ! Semn pentru fiecare dintre noi de slăbiciune personală, remuşcarea istorică ne striveşte piepturile cu o greutate de coşmar. Iar noi mai credem că depinde de noi să reparăm răul pe care l-am făcut, chiar dacă toate gesturile noastre ne înfundă mai mult...

Dar răul istoric nu vine numai din slăbiciunile omeneşti : istoria nu depinde de ceea ce depinde de fiecare dintre noi. Omul trebuie să facă în aşa fel încît raţiunea să domine istoria : dar ea nu o va domina decît parţial.

Iar stăpînirea istoriei nu ţine nici de acel „bun-simţ" în care am văzut lucrul cel mai bine împărţit din lume, nici de acea „bunăvoinţă" care a apărut ca esenţa însăşi a „raţiunii practice" : ea ţine de o gîndire şi de o tehnică particulare, care nu aparţin decît unora. Libertatea gîndirii şi artei nu-i împiedică pe cei care sînt născuţi pentru istorie să se măsoare cu ea. Dar „angajarea" lor, departe de a fi o formă a eficacităţii sau a conştiinţei istorice, nu e decît o formă a relei lor conştiinţe sau a eşecului lor. Gîndindu-se la floarea-soarelui mai mult decît la minerii din Borinage, Van Gogh nu e mai responsabil de nedreptate decît e Baudelaire cînd compune „vrăjitoria evocatoare" în loc să se gîndească la mizeria proletariatului. Şi nu pîndind „culorile niciodată văzute" Apollinaire, din nebăgare de seamă, ar fi favorizat războaiele secolului al XX-lea. Dar poate că dominaţia mizeriei şi a războiului s-a întins pentru că am crezut că depinde de fiecare dintre noi să le exorcizăm.

Cînd Tolstoi dă pămînt ţăranilor săi şi moare exemplar în sărăcie şi în solitudine, nu e o acţiune zadarnică. A scrie *Ce este Arta ?* este o acţiune zadarnică. Omul nu-l poate uita pe om. Caritatea inimii şi a vieţii este la îndemîna oricui. Nu istoria.

Artistul, nici el, nu poate uita omul. Dar nu stă în puterea lui să-l salveze în timpul istoriei : el nu-l poate salva decît dîndu-i o altă patrie. Nu mai ştim deloc pentru care partid au fost scrise *Les Tragiques (Tragicele)* : dar ştim cui se adresează poetul evocînd frunzişul pe care „efortul de Toamnă" l-a întins. Servind pictura, nu Republica, Delacroix din *Baricadele din Iulie* ne-a fost nouă de folos. Courbet a fost de folos oamenilor pictînd *Domnişoarele pe malul Senei*, nu participînd la Comună. *Pasărea rănită* le serveşte mult mai mult oamenilor decît porumbelul, *Dama de caro* mai mult decît *Critica poeziei*. Ca şi celelalte activităţi ale spiritului, arta nu are semnificaţie umană decît îndrăznind să fie ceea ce poate fi : un limbaj măreţ şi indestructibil, o miză fără condescendenţă în care oamenii vor învăţa să recunoască, în folo-

sul puterii lor comune, imaginea vieţii lor cucerite şi răscumpărate.

Prezenţa geniului creator al artistului dă oamenilor poate cel mai înalt sentiment despre ei înşişi. Şi le deschide, în orice caz, izvorul celei mai pure bucurii a lor. Există alte afirmări ale grandorii : dar ele au valoare prin gestul lor însuşi, care vine să ne exalte orgoliul, mai mult decît prin universul pe care îl descoperă sau îl admit. Actul de cunoaştere sugerează o îmbătătoare măiestrie ; însă universul cunoscut nu are chipul acestei măiestrii : Nietzsche constată, după Renan, tristeţea adevărului. Tehnica cucereşte într-adevăr lumea : dar ce lume face ea într-adevăr ? În momentul în care ştiinţa debuşează în atolii pulverizaţi, raţiunea, într-o lume înconjurată şi obsedată de iraţional, acţiunea politică, pe cîmpurile de concentrare şi în războaie, ce altă facultate a omului poate încă să-i promită, dincolo de o grandoare tragică, o grandoare eliberată ? Imaginile artei nu se limitează la a exalta în noi, ca adevărul cunoaşterii şi eficacitatea acţiunii, orgoliul de a fi om : ele ne fac să ajungem la un univers în care se inversează toate fatalităţile umane — o strălucită compensaţie a destinului nostru. „Patria tablourilor" şi a poemelor, romanelor şi simfoniilor ne deschide refugiul triumfător al unei umanităţi etern inocente ; al unei lumi în care durerea există ca bucuria, în care sîngele şi moartea nu sînt uitate, dar unde ele au pierdut mirosul lor de înfrîngere pentru a fi devenit propriul lor cînt.

E de ajuns să concepi o fatalitate pentru a fi eliberat de ea ? Puterea artei nu vine din faptul că ea este o conştiinţă. Şi nici din faptul că este o iluzie : marile opere nu sînt basme, iar dacă nu e suficient a reprezenta destinul pentru a-l învinge, e cu atît mai insuficient să minţi. Dacă arta ne mişcă, asta înseamnă că, din fatalităţile pe care le recunoaşte, ea ştie să facă victorii. *Şi nicidecum transformîndu-le în lucruri posedate de către conştiinţă : transformîndu-le în plăceri, în „lucruri de frumuseţe"*. E de ajuns ca din noaptea sau din moartea cea

mai adîncă să poată veni această voce care vorbeşte limbajul lor, dar cîntîndu-l, e de ajuns ca nenorocirea care ne copleşeşte să poată deveni frumuseţe care să ne exalte, pentru ca lumea întreagă să se acopere de o enigmatică bucurie...

Numim frumuseţe orice formă, orice vorbă care ne dă această bucurie misterioasă. Misterioasă, şi de asemenea inepuizabilă, interminabilă bucurie... Cunoaştem sugestia de eternitate legată de opera de artă — şi că un „lucru de frumuseţe" este o „bucurie pentru totdeauna". Bogată în o intensitate excepţională şi dominînd viaţa noastră, clipa înaltei emoţii estetice pare să depăşească ordinul timpului şi să aparţină de etern. Ca strălucirea soarelui în valul agitat, străluceşte deodată în înaltele imagini ale artei, înainte de a recădea în neant, lumea zadarnică şi bulversantă a angoaselor şi extazelor umane, ridicată la un fel de indestructibilă eternitate. *Nous qui mourrons peut-être un jour, disons l'homme éternel au foyer de l'instant* [1] : marele poet nu spune niciodată altceva. Dar clipa nu este decît un miraj al eternităţii. Singura eternitate accesibilă şi reală o descoperim în timp, nu în afara lui. Eternitatea, pentru noi, nu poate fi decît o durată continuă, inepuizabilă, însoţindu-ne viaţa şi mergînd mai departe decît ea însăşi, şi îmbogăţindu-se în loc să se distrugă, contrar vieţii noastre. Experienţa operei de artă ne aduce tocmai această eternitate reală — singura care învinge timpul pentru că rămîne legată de el.

Frumuseţea unei opere nu se arată dintr-odată, într-un extaz mereu identic cu el însuşi. Frumuseţea există în operă ca o ţară pe care nu vom fi sfîrşit niciodată a o explora. Pentru cel care acceptă să se consacre acestui lucru şi să-i dedice forţele sensibilităţii şi conştiinţei sale, experienţa estetică este, dintre toate experienţele umane, cea mai fidelă şi cea mai fecundă : în timp ce toate celelalte slăbesc şi se sting, lăsîndu-ne din ce în ce mai mult

[1] Noi care vom muri poate într-o zi numim omul etern în miezul clipei.

izolaţi şi mai neînarmaţi, experienţa estetică se îmbogăţeşte şi se înviorează în mod inepuizabil. Opera pe care o îndrăgim şi pe care învăţăm mereu s-o cunoaştem mai bine este ca o fiinţă iubită de care am fi siguri că n-o vom pierde, şi pe care o vom putea iubi mereu mai mult pentru a o vedea şi a o poseda mai bine în fiecare zi. Poate arta este aceea care ne revelează mai bine singura dragoste nedezminţită, singura dragoste sustrasă uzurii şi distrugerii. Iubim anumite fiinţe mai violent decît iubim operele. Dar dragostea lor are gustul amar al destinului. Gustul morţii, pe care îl poartă în ele, şi pe care noi îl purtăm în noi ; gustul orbirii noastre, al neputinţei noastre. Căci noi nu privim cu atenţie fiinţele cele mai dragi decît parcurgînd o nocturnă de delir, foarte asemănătoare celei în care ne căutăm propria noastră imagine pe dibuite : nu le cunoaştem. Ce rămîne dintr-o viaţă în căuşul palmei care se crispează : cîteva şoapte neclare, cîteva imagini înecate... Lucruri atît de nestatornic ale tale şi atît de fugitive, uitate, uituce, trădătoare, trădate, plute în derivă... Toate acestea se îndepărtează de noi, noi ne îndepărtăm de toate acestea, iar noile întîlniri ale vieţii noastre, în curînd ne vom întoarce spre ele, nu le vom mai vedea decît cu greu, apoi absolut de loc...

Or, cu cît înaintăm în timp, cu atît operele pe care le iubim ne par bogate, apropiate, posedate. Ele vor fi aici mîine, şi în viitor, şi nicidecum încremenite într-o eternitate mută : reînnoite de fiecare dintre apropierile noastre. Operele pe care le iubim par întotdeauna nou-născute : ele singure nu ştiu nici să moară, nici să se îndepărteze. Cînd reluăm una dintre ele, e ca şi cum am intra într-o casă familiară la care nu vom fi deschis încă toate uşile : şi pătrundem în acele camere noi fără angoasa care ne face să ne temem că o fiinţă dragă va muri aici. A trăi în cunoaşterea şi în dragostea artei înseamnă a nu îmbătrîni, a nu pierde, a nu uita. Aici, noi posedăm lucrurile într-un timp care nu mai înseamnă uzură, ci descoperire, care nu înseamnă separare, ci posesiune.

Bijuterii ascunse, închise în taina lor, care îşi dorm departe de ochii noştri, somnul lor de blocuri invulnerabile, poemele pe care le ştim pe de rost păstrează pentru privirile noastre viitoare străluciri nebănuite. Sub coperta care pare să le închidă ca poarta unui palat înconjurat de ziduri, paginile pe care le-am citit de atîtea ori nu ne-au spus încă tot ceea ce au să ne spună. În adîncul viitorului lor mereu durabil, noi nu ştim ce dîre de foc pe nestemate niciodată văzute vor aprinde versurile lui Mallarmé în reflexele lor reciproce ; ce Orenoco-uri ale inimii omeneşti vor curge spre noi cu versurile lui Baudelaire ; ce scîntei de aur va face Rimbaud să ţîşnească din aparenţele distruse ; ce inflexiuni va lua vocea lui Verlaine, lui Heine, lui Keats, lui Shelley ; ce ciorchini va culege Hölderlin din livada zeilor ; ce vise va întîlni Nerval dincolo de poarta de ivoriu şi de corn ; şi ce fulgere, pe acea culme extremă a Promontoriului Visului unde s-a urcat Hugo, vor smulge pridvoarele şi unghiurile sale din geometria întunericului. Nu ştiu cu ce emoţie mereu proaspătă voi revedea în ochii lui Felix umerii goi ai Henriettei, şi, cu Pierre, cînd o vede venind spre el la bal, gîtul fermecător al Elenei. Nu ştiu care va fi tristeţea mea cînd se va dezvălui părul alb al doamnei Arnoux, şi care va fi neliniştea mea cînd voi regăsi pe Prinţ şi pe Rogozin în faţa cadavrului Nastasiei. Sînt încă departe de a cunoaşte toate focurile din hanurile familiare care se aprind prin ceţurile rătăcitoare ale lui Dickens, toate figurile din Judecata de apoi care se ridică, pietrificate în încleştarea luptei lor, sub torţele fabuloase cu care Balzac luminează atîta mocirlă. Nu am epuizat încă savoarea aerului viu care ţîşneşte, din înaltul închisorii lor, pentru eroii lui Stendhal — nici imensitatea marelui spaţiu pe care Tolstoi îl derulează pe pămîntul lui Dumnezeu... În viitor, într-un etern viitor ne aşteaptă, în pieţele lor mici traversate de păsări şi de copii, bisericile din Veneţia în care dorm Tiţieni şi Tintoreţi pe care dorim să-i revedem (ultima dată soarele nu ajungea la altarul sumbru, paracliserul din povestirea contelui Hoffmann întredeschisese doar dra-

peria şi n-am văzut prea bine aripile arhanghelului şi mîinile Fecioarei) — cum ne aşteaptă, înălţată în viitor la fel ca pe cîmpia sa, catedrala din Chartres pe care n-am văzut-o încă, deşi am văzut-o de atîtea ori : şi ultima dată doar, soarele la asfinţit lovind vitraliile ni i-a dezvăluit, în toată aurăria lor barbară, pe cei trei magi : crunte figuri de rigă din cărţile de joc, şi, în mijirea zorilor săi albăstrii, Notre-Dame-de-la-Belle-Verrière.

Cu marile opere pe care la fiecare etapă a experienţei noastre în artă învăţăm să le cunoaştem mai bine, trăim cum ne-ar plăcea să trăim cu fiinţele pe care le iubim : în afara destinului.

SUMAR

Gaëtan Picon şi posibilitatea esteticii		V
Capitolul I	Opera ca enigmă	5
Capitolul II	Operă şi conştiinţă	14
Capitolul III	Experienţa estetică şi judecata . .	27
Capitolul IV	Experienţa operei	57
Capitolul V	Opera şi operele	74
Capitolul VI	Estetica şi filozofia artei . . .	88
Capitolul VII	Estetica şi analiza formei . . .	127
Capitolul VIII	Estetica şi ştiinţa artei . . .	145
Capitolul IX	Estetica şi istoria	161
Capitolul X	Estetica şi critica	188
Capitolul XI	Estetica — metodologie a judecăţii .	215
Capitolul XII	Arta ca remuşcare şi ca bucurie .	256

Lector: NICULINA BENGUȘ
Tehnoredactor: ELENA BABI

Bun de tipar 27.10.1973. Tiraj 4260. Coli tipar 18,25

Tiparul executat sub comanda nr. 1/1329 la
Întreprinderea Poligrafică „13 Decembrie 1918",
Str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97
București
Republica Socialistă România